Die

romantische Schule

in ihrem

inneren Zusammenhange

mit

Göthe und Schiller.

Die

romantische Schule

in ihrem

inneren Zusammenhange

mit

Göthe und Schiller.

Von

Hermann Hettner.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1850.

Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung finden sich unverkennbare Spuren des künstlichen Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neueren Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch die Natur gegeben; das bestimmende Prinzip der dichterischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse leitende Begriffe und Zwecke.

Friedrich Schlegel.

Vorwort.

Novalis sagt einmal: »Formeln für Kunstindividuen zu finden, durch die sie im eigentlichsten Sinne erst verstanden werden, macht das Geschäft des artistischen Kritikers aus, dessen Arbeiten die Geschichte der Kunst vorbereiten.«

Mit diesen Worten ist der Standpunkt der nachstehenden Schrift vollständig bezeichnet. Sie will keine Geschichte der romantischen Schule sein, sondern nur eine Vorarbeit zu dieser Geschichte.

Die romantische Schule wurzelt viel tiefer in unseren deutschen Zuständen und Eigenthümlichkeiten, als sich die Meisten eingestehen. Es war meine Aufgabe, dies überall scharf hervorzuheben und Wesen und Ursprung derselben auf ihre letzten Gründe zurückzuführen. Daher kommt es, daß diese Betrachtungen sich unversehens zu einer Kritik der neueren deutschen Literatur überhaupt erweitern.

Heidelberg, den 8. November 1849.

Hermann Hettner.

Inhalt.

I.

Der poetische Idealismus.

Seit einigen Jahren ist bei uns der Begriff der Romantik ein reines Parteiwort geworden. Die Tagespresse gebraucht ihn überall nur als Spitz- und Stichnamen. Ein Romantiker ist ihr ein Reactionär, aber nicht ein einfacher Reactionär kurzweg, sondern ein Reactionär aus Doctrin und Bildung. Er will nicht das Alte, bloß weil dies alt und hergebracht ist und vielleicht seinem äußeren Behagen und Vortheil besser zusagt. Er will es, weil die fertigen, fest abgeschlossenen und sinnlich greifbaren Gestalten und Formen der abgestorbenen Vergangenheit ihm unendlich gemüthlicher und poetischer dünken als das erst werdende Neue, das der rathlosen Phantasie nirgends greifbare Körperlichkeit und feste Anhaltspunkte zu bieten weiß. Der Romantiker ist in diesem Sinne, wie es neulich Ruge (Gesammelte Schriften, Band 1, S. 11) klar und bestimmt ausdrückte, »ein Mann, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität

auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik, und wir können hinzusetzen, der Politik verwirft und bekämpft.«

Diese Begriffsbestimmung ist jetzt ganz allgemein geläufig. Das Wort »romantisch« ist in den letzten Jahren weit mehr ein publizistischer als ein literarischer Ausdruck.

Es ist ein übles Ding um solche modische Schlagwörter. Es liegt ihnen immer etwas Wahres zu Grunde, und doch sind sie selten ganz wahr. Sie heben irgend eine Nebenbedeutung einseitig heraus und machen diese zur Hauptsache, sie machen den einen Theil auf Kosten der anderen zum Ganzen.

So ist es auch hier. Diese jetzt übliche Auffassung der Romantik hat sich gebildet, weil wir noch immer in unserer religiösen und politischen Entwicklung mit einer reactionären Richtung zu kämpfen haben, die zunächst und unmittelbar aus der sogenannten romantischen Schule hervorgegangen ist. Aber man thut sehr Unrecht daran, romantisch und reactionär so ohne Weiteres identisch zu setzen.

Wer wüßte es nicht, daß allerdings in der Geschichte der romantischen Schule zuletzt eine Entwicklungsstufe eintritt, die ihren ursprünglichen Ausgangspunkt, den rein ästhetischen Boden, verläßt und unerwartet eine dogmatisirende Wendung nehmend sich in

Religion und Politik kopfüber in das Mittelalter und in dessen Wiederherstellung hineinstürzt? Aber wir dürfen nie vergessen, dies ist nur die eine, nur die letzte Phase der Schule, der überdies nicht einmal alle Stifter und Anhänger derselben folgen mögen; dies ist nur ihre Entartung, nicht ihr Wesen. Und doch vergißt man dies jetzt fast überall.

Nur der Betrachtende hat Gewissen, der Handelnde ist immer einseitig. Diese Ungerechtigkeit unserer Zeit gegen die romantische Schule ist daher leicht erklärlich, in vieler Beziehung sogar erfreulich; aber nichts desto weniger bleibt sie eine Ungerechtigkeit. Namentlich liegt es im Interesse der Literaturgeschichte, entschieden dagegen Einsprache zu erheben. Sie hat am meisten unter dieser einseitigen Parteiauffassung zu leiden. Früher war es Sitte gewesen, die romantische Schule nur sehr kurz und bloß beiläufig zu behandeln, man betrachtete sie eben nur als eine verächtliche Wucherpflanze, die neben Göthe und Schiller unkrautartig hervorschoßte. Jetzt aber ist es gerade umgekehrt. Jetzt mehren sich von Tage zu Tage die Betrachtungen und selbst die ausführlicheren geschichtlichen Schilderungen derselben. Aber diese alle stellen sich immer weit mehr in den Dienst der Publizistik als der Literaturgeschichte; sie sind nicht objectiv geschichtlich, sondern vorwiegend polemisch. Sie lassen die Schule nicht frei aus ihrer Zeit herauswachsen, sie verfolgen sie nicht ruhig beobach-

tend von Stufe zu Stufe, sondern sie sehen immer nur das Bild, das der verzerrende Hohlspiegel ihrer letzten Tendenzen zurückwirft. Diese übertragen sie mit Verletzung aller Chronologie auf die ersten Anfänge und Keime der Schule, ohne sich im mindesten darum zu bekümmern, daß diese auf durchaus ganz anderen, oft sogar gerade entgegengesetzten Grundsätzen und Prinzipien beruhen.

In der That, die romantische Schule ist zwar eine der jüngsten und nächstliegenden Literaturrichtungen, aber in ihrem Wesen und Ursprung noch immer ganz und gar dunkel und räthselhaft. Friedrich Schlegel spricht es schon in seiner ersten Jugendschrift, in seiner Schrift »von den Schulen der griechischen Poesie« aus, daß zur vollständigen Kenntniß einer Dichterschule außer der Kenntniß ihres Charakters auch noch die Kenntniß der Gründe gehören, aus welchen dieser entsprang, fortdauerte und unterging und die Kenntniß des historischen Zusammenhangs überhaupt. Und damit hat er nicht bloß das Wesen der Literaturgeschichte, sondern aller wahrhaften Geschichtschreibung bezeichnet. Legen wir nun diesen Maßstab an das, was unsere Literaturgeschichten über Charakter und Geschichte der romantischen Schule melden, wie sind wir da kaum über die nothdürftigsten Vorarbeiten und Anfänge hinaus! —

Und doch verlangt man nirgends gerade mehr als hier die Frage nach dem Ursprunge beantwortet. An und

für sich ist es freilich nicht auffallend, daß auf die höchste Blüthezeit eine merkliche Rückbildung oder wohl gar rascher Verfall folgt. Das ist eine Erscheinung, die sich in der Kunst- und Literaturgeschichte der verschiedensten Zeiten und Völker zu wiederholen pflegt. Die eben errungene Freiheit und Leichtigkeit der Form überstürzt sich dann leicht egoistisch auf Kosten des Inhalts und artet in einseitig formelle Gewandtheit und effecthaschende Virtuosität aus. An die Stelle von Natur und Ursprünglichkeit tritt dann Gemachtheit und Künstelei; an die Stelle des einfach gediegenen Stils Manierirtheit. Hier in der romantischen Schule finden wir nun zwar dies Alles auch; aber damit ist sie doch immer nur halb erklärt. Ihre innerste Eigenthümlichkeit bleibt uns nach wie vor verschlossen. Wie war es möglich, daß sich gerade auf die sonnenhelle Klarheit und Plastik eines Göthe und Schiller und sogar dicht neben diesen jene phantastische, ihre eigenen Gestalten übermüthig auflösende Willkür des Schaffens entwickeln konnte, die unter dem Namen der romantischen Ironie so berühmt und berüchtigt worden ist? Wie konnten auf den durchsichtigen Inhalt harmonisch menschlicher Bildung die sinnverwirrenden Bilder einer trüben Traum- und Nebelwelt sich nur an's Licht wagen und sogar selbstgefällig als etwas ganz Neues und Welterobernbes aufspreizen? Und nun vollends, wie konnten innerhalb der Schule selbst im Laufe ihres geschichtlichen Fortgangs

so durchaus verschiedenartige, ja oft gerade entgegengesetzte Richtungen auftauchen? Was ist das für eine regellose kometenhafte Bewegung! Wie konnte hier die raffinirteste Sinnlichkeit und Genußsucht harmlos und ungestört neben lammfrommer Religiösität und fanatischem Katholizismus liegen? Ja, wie konnten sich sogar beide Gegensätze gegenseitig hervorrufen und fördern?

Bevor wir keine klare Einsicht in diese Fragen haben, können wir uns auch nicht rühmen, das Wesen der romantischen Schule zu kennen. Man hat es zwar hie und da versucht, diese Fragen zu beantworten, aber meist sind diese Antworten aus allerlei äußerlichen Gesichtspunkten hergeholt, die der Geschichte der Poesie fremd sind und nur einen sehr entfernten Einfluß auf diese gewinnen können, also das Räthsel selbst wenig oder gar nicht erklären. —

Noch neuerdings hat erst einer der liebenswürdigsten Romantiker, Joseph von Eichendorff, ein besonderes Buch hierüber geschrieben (Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie). Er bezeichnet von seinem ultramontanen Standpunkte aus die romantische Schule als die Sehnsucht nach der verlorenen Heimath, d. h. nach der katholischen Kirche. Der deutsche Geist, heißt es dort Seite 39, habe an der »rhetorischen Idealität« Schillers und an der »symbolischen Naturpoesie« Göthe's kein Genüge mehr und keine Ruhe gefunden. Er habe dieserhalb nach

nahrhafterer Speise und nach einem wesentlicheren Inhalte getrachtet. Da muß denn der arme Eichendorff zu guter Letzt freilich selbst eingestehen, daß nur wenige Romantiker diesem Ideale entsprochen haben. Er hat den Schein für das Wesen, den Theil für das Ganze genommen; er lobt, wie Vischer in seiner schönen Beurtheilung dieses Buches (Jahrb. der Gegenwart 1848 Nro. 3) sagt, »eigentlich nicht die Romantiker, sondern das, was sie gewesen wären, wenn sie gewesen wären, wie sie nach seiner Ansicht hätten sein sollen.«

Verbreiteter, erheblicher und in den bedeutendsten Punkten treffender als diese katholische Geschichtsphilosophie ist jene andere Ansicht, die auf die gleichzeitigen philosophischen Erscheinungen, auf Fichte und Schelling hinüberblickt und die romantische Poesie von diesen auf geradem Wege ableitet. Will man damit sagen, die romantische Poesie, oder besser gesagt, die Poesie der romantischen Schule sei das nothwendige Korrelat jener Philosophien, sie führe ihrerseits poetisch ganz dasselbe aus, was jene Philosophen logisch und metaphysisch behaupten und durchführen, so bin ich der Erste, der dieser Ansicht willig beitritt. Ich selbst werde in den nachfolgenden Betrachtungen diese innere Uebereinstimmung, wo es Noth thut, hervorheben. Denkt man aber hierbei — und das thun allerdings die Meisten — ohne Weiteres an genealogische Abstammung in geradester Linie, leitet man die romantische Ironie von

Fichte und die romantische Mystik und die romantische Verklärung und Vergeistigung der Natur von Schelling in dem Sinne ab, als wären jene Poeten nur die gelehrigen Schüler der Philosophen gewesen und als hätten sie Nichts eiliger zu thun gehabt, als ihre philosophischen Studien gewandt in Verse, Dramen oder Mährchen zu übersetzen, so kann diese Ansicht der Natur der Sache nach nur in sehr beschränkter Weise wahr sein und zeugt von einem gänzlichen Verkennen der dichterischen Denk- und Gestaltungsweise. Wie mag man sich nur überhaupt die Einwirkung der Philosophie auf die Poesie so direct und handgreiflich vorstellen? Beide Richtungen sind dazu ihrem Wesen nach viel zu sehr von einander verschieden. Einem ächten Dichter widersteht die Philosophie. Seine Phantasie, gestaltenvoll und farbenblühend, hat keine Handhabe für das wesenlose Schattenreich des dialectischen Denkens. Jene Denker mögen freilich persönlich großen Einfluß auf einzelne Romantiker gehabt haben, ja noch mehr, die beiden Schlegel und die übrigen mehr wissenschaftlichen als dichterischen Kräfte der romantischen Schule, selbst Novalis, haben ganz gewiß einen beträchtlichen Theil ihres Rüstzeugs zur doctrinären Begründung der Schule aus jenen philosophischen Lehren herübergeholt. Aber auch nur für die Doctrin. Für die eigentlich *poetische* Praxis der Schule, namentlich für ihre poetischen Formen ist dieser Einfluß von wenig oder gar keinem Belange. Nur in den Fragmenten, nicht in Heinrich

von Ofterdingen oder in den Hymnen an die Nacht philosophirt Novalis, und vollends der eigentliche Poet der romantischen Schule, Ludwig Tieck, hat als ein ächter Dichter sich nie ernstlich um Philosophie gekümmert. Streng metaphysische Fragen gingen stets gegen seine Natur; weder Fichte noch Schelling konnten ihm irgend eine redenswerthe Wirkung abgewinnen; erst später zeigte er für die Philosophie Solgers ein nachhaltigeres Interesse, aber auch nur deshalb, weil diese durch ihre wesentlich ästhetisirende Grundfärbung von Haus aus seiner Stimmung verwandt entgegenklang. Und doch ist Tieck gerade derjenige Dichter unter den Romantikern, bei dem jene tolle, in genialem Uebermuthe ihre eigenen Gestalten persiflirende und vernichtende Laune des Schaffens, die man gewöhnlich mit dem Namen der romantischen Ironie bezeichnet, am allertollsten sprudelt. Raketenartig schickt er seine Schwärmer in die Luft und oben zerplatzen sie dann funkensprühend in zauberhafter Farbenpracht unter dem lauten jubilirenden Gelächter der Zuschauer. Und wer verstände es besser, das stille, süß innige Geheimleben der Natur zu schildern, das ahnungsvolle flüsternde Rauschen des Waldes, das plauderhaft schwatzende Plätschern des Bergbaches, die schreckhaften Geister der Thier-, Pflanzen- und Steinwelt und all die lieblichen und doch so ängstlich schauerlichen Wunder der Waldeinsamkeit? Wer besser als gerade Tieck? Er, der sich wohl lieber in die lockenden Unergründlichkeiten der alten

Mystiker versenkte als in das dialectisch abstracte Subject-Object Schelling'scher Naturphilosophie.

Nein! Nicht aus der Geschichte der Religion, nicht aus der Geschichte der Philosophie erklärt sich diese Dichterschule. Im Gegentheil, gerad umgekehrt ist zum großen Theil erst von den Romantikern die Wiedererweckung des religiösen Lebens in Deutschland ausgegangen. Und was die Philosophie betrifft, so hat namentlich Schelling, wenn wir auf den ästhetischen Theil und auf die sich im Jahre 1804 ankündigende mystische Wendung seines Systems sehen, mindestens eben so viel von den Romantikern gelernt, als diese von ihm.

Die Schule ist nur erklärbar, wenn wir auf den ganzen damaligen Zeit- und Literaturcharakter zurückgehen. Sie ist wie jede tiefer greifende geschichtliche Erscheinung eine innere Nothwendigkeit. Ihr Wesen und Ursprung erklärt sich einzig und allein aus der Art und Weise, wie sich damals Leben und Literatur zu einander verhielten.

Man hat sich die Frage unendlich erschwert und ihre Lösung zum Theil geradezu unmöglich gemacht, indem man immer die romantische Schule und die Göthe-Schiller'sche Richtung so durchaus auseinanderhält, als hätten sie unter sich gar keine Berüh-

rungspunkte. Es ist noch nicht lange her, daß wir angefangen haben, auch an Göthe und Schiller das kritische Messer zu legen. Sonst würde es sich längst gezeigt haben, wie unstatthaft diese Trennung sei. Die Keime und die geschichtlichen Bedingungen der romantischen Schule liegen bereits ganz klar in der poetischen Anschauungsweise jener beiden Dichter vorgezeichnet. Es kommt nur darauf an, ein Auge zu haben für das, was diesen scheinbar so weit auseinanderliegenden Richtungen gemeinsam ist. Unsere Literaturgeschichten haben hierauf viel zu wenig geachtet. Auch Gervinus schließt sein weit ausgeführtes Geschichtswerk ohne Grund mit Göthe und Schiller ab und behandelt die romantische Schule nur anhangsweise in einzelnen andeutenden Umrissen, für die er den Anspruch auf Vollständigkeit ausdrücklich ablehnt. Aber die romantische Schule ist nicht bloß ein solches zufälliges Anhängsel oder wohl gar eine taube Nachblüthe der kurz vorangegangenen Blüthezeit. Mag sie in Erfolg und Bedeutung auch noch so weit hinter der gewaltigen Höhe Göthe's und Schiller's zurückstehen, sie ist und bleibt doch die nothwendige ergänzende Kehrseite zu diesen.

Freilich hat man schon oft genug von einer Verwandtschaft zwischen Göthe und Schiller und der romantischen Schule gesprochen. Aber man bleibt dann gewöhnlich bei bloßen Aeußerlichkeiten stehen.

Man führt dann an, daß Schiller sich in der Jungfrau von Orleans mitten in die christliche Wunderwelt hineinstellte, oder daß er in der Maria Stuart den Katholizismus auf die Bühne brachte und Ludwig Tieck behauptet selbst einmal in diesem Sinne, die Maria Stuart sei aus der Anregung seiner Genoveva entsprungen. Oder man weist auf Göthe hin, wie er in den Wahlverwandtschaften rein sittliche Konflicte mit einer Art von unmittelbarem Naturfatalismus in Zusammenhang bringt und wie er, ebenfalls nach dem Vorgange der Romantiker, sich im westöstlichen Divan in den Orient flüchtet. Oder man hält sich an andere Dinge dieser Art. Aber damit berührt man doch nur die Oberfläche. Wir werden später sehen, die Maria Stuart z. B. ist durchaus selbständig und von der Genoveva unabhängig aus dem poetischen Bildungsgange Schiller's erwachsen. Aber selbst wenn diese äußeren Einflüsse und Anregungen erwiesen wären, so mußten ihnen ja von Haus aus in Göthe und Schiller ein gleich gestimmtes günstiges Element entgegenkommen.

Die Verwandtschaft liegt also tiefer. Sie liegt in der Art und Weise, wie sich Beide, Göthe und Schiller sowohl wie die Romantiker, zu ihrer Zeit stellen. Beide Richtungen müssen sich zu gleicher Zeit entwickeln, denn alle beide stehen auf gleicher Grundlage, kranken an gleicher Krankheit. Sie leiden daran, daß

sie nicht aus dem Bewußtsein ihrer Zeit schreiben, von ihr gehoben und getragen, sondern im bewußten Gegensatz und Widerstreit zu dieser. Ein falscher Idealismus ist ihnen gemeinsam. Ihr Unterschied besteht nur darin, daß sie diesen Idealismus in verschiedener Weise, nicht selten sogar einander bekämpfend, geltend machen und durchführen.

Möglich, daß diese Behauptung für den ersten Augenblick paradox scheint. Wir müssen uns daher hier etwas länger verweilen, denn wir stehen im Mittelpunkte, von dem alle Radien auslaufen.

Sehr wichtig ist in dieser Beziehung eine Stelle im Göthe-Schiller'schen Briefwechsel. Schiller charakterisirt dort einmal mit dem tiefen Scharfblick, der allen seinen ästhetischen Urtheilen eigen ist, in wenig Worten unsere ganze verflossene Literaturepoche. »Zweierlei, sagt er Thl. 3, S. 262, gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo Beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch, und wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird in beschränkter Bedeutung des Wortes realistisch, und

wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.«

Dies ist der Grund, warum kein Künstler seine Zeit und Nationalität verleugnen kann oder verleugnen darf. Je größer ein Künstler ist, desto tiefer wurzelt er im Leben seiner Zeit und seines Volkes. Die griechischen Dichter sind griechisch durch und durch, in Stoffen und Formen. Und auch Shakespeare nimmt, wenn auch nicht immer die Stoffe, so doch immer seine ganze Gedankenwelt und Kompositionsweise, seine Formen, Situationen und Charaktere aus seiner unmittelbaren Umgebung. Deshalb sind diese Dichter immer gewiß, das ganze Volk, Gebildete und Ungebildete, in gleicher Weise mit sich fortzureißen. So muß es sein. Und überall, wo wir große Kunstperioden erleben, da stehen immer Kunst und unmittelbare Wirklichkeit in innigster Wechselwirkung, die Kunst ist stets nur eine höhere klärende Spiegelung derselben. Aber dazu gehört freilich, daß das wirkliche Leben selbst schon an und für sich schön und künstlerisch sei und dem Dichter willig die Hand reiche. Der Dichter muß große Gestalten vorfinden, die er nur aufzugreifen braucht; er muß Poesie erleben, um Poesie schaffen zu können. Das aber ist das ganze Unglück der neueren Literatur seit Shakespeare, besonders der deutschen, das war das Unglück Göthe's und Schiller's, daß sie bei ihren Zeitgenossen und in ihrem Vaterlande Alles fanden,

nur nicht eine Heimath, in der ihrer schönheitverlangenden Seele auf die Dauer hätte wohl werden können. Das 18. Jahrhundert hatte zwar das einst vorzeitig abgebrochene Werk der Reformation weiter geführt und den herrschenden Zwiespalt zwischen Geist und Sinnenleben, Gott und Mensch, Pfaffenthum und freier Weltlichkeit zu schlichten gestrebt, aber alle diese großen und gewaltigen Kämpfe der Aufklärung blieben der idealistischen Natur der Deutschen gemäß durchaus auf die Bildung des Individuums eingeschlossen, auf Sitte und Religion, auf Kunst und Wissenschaft. Ueber das Privatleben gehen sie nicht hinaus, in Staat und Oeffentlichkeit vermögen sie nicht durchzubrechen. Selbst als in Frankreich diese subjectiven Aufklärungskämpfe durch die Revolution ihren nothwendigen objectiven Abschluß finden, können in Deutschland jene weltbewegenden Staatsumwälzungen zwar nicht spurlos vorübergehen, aber auch sie bleiben hier wieder auf rein theoretischem Boden, sie berühren nur die äußere Oberfläche unseres Lebens; unseren Staat und unsere Geschichte lassen sie im Wesentlichen unverändert. Der Deutsche zieht sich träumerisch in sich zurück und begnügt sich mit dem stolzen Bewußtsein, das deutsche Volk sei das auserwählte Volk Gottes, das von jenen blutigen Gräuelscenen verschont, zur stillen Pflege der Sitte und Kultur erkoren sei.

O wie schön wäre es! Wenn nur überhaupt Sitte

und Bildung, Kunst und Wissenschaft, möglich wären ohne freies Staatsleben und ohne lebendige Geschichte. Aber die Blume kann nun einmal nicht vollkräftig aufblühen ohne gesunden Boden, ohne Luft und Licht. Und wie in der materiellen Welt, so ist es auch in der geistigen. Um hier bei der Kunst stehen zu bleiben, so ist es gar nicht zu sagen, was gerade diese unter unserer Thatlosigkeit gelitten hat. In dem Augenblicke, da wir den Jahrhunderte lang verlorenen Begriff der schönen Kunst wiedererobert hatten, in dem Augenblicke, da es uns in allen Fingern zuckte, die lebenskräftigsten Gestalten in Kunst und Dichtung wach zu rufen, in demselben Augenblicke fehlten uns fast mehr als je die unerläßlichsten Lebensbedingungen derselben, es fehlte die schönheitsvolle Wirklichkeit, es fehlten die großen Charaktere. Wehmuthsvoll klagt Schiller in »den Sängern der Vorwelt:«

Ach! noch leben die Sänger, nur fehlen die Thaten, die Lyra
Freudig zu wecken.

Zwiespalt zwischen Poesie und Leben, sagt Herder irgendwo, ist eben der Charakter unseres ganzen Zeitalters und nur die Weltgeschichte kann diesen Widerspruch aufheben. Damit ist in der That der Fluch unserer gesammten Poesie wie unserer Geschichte ausgesprochen.

Wenn also Schiller in der oben angeführten

Stelle von den Gefahren einer ungünstigen formlosen Natur sprach, so haben wir diese hier in vollstem Maße. Diese Ungunst der Verhältnisse wirkt um so gefährlicher, als wir Deutschen jederzeit Ueberfluß an Phantasie und dabei — denken wir nur an unsere altdeutschen Maler — einen beleidigenden Mangel an Formgefühl gehabt haben. Jene höchste ästhetische Kunst, die wahrhafte Idealität, die sich über das Wirkliche erhebt und dabei doch durchweg innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt, wie wir dies bei Shakespeare in so großartiger Energie sehen, ist daher in Deutschland nie oder nur in sehr vereinzelten Fällen erreicht. Nirgends dagegen ist jener unnatürliche Gegensatz von sogenannter Natur- und Kunstpoesie, von höherer Kunst und bloßer Unterhaltungsliteratur, den die Alten gar nicht und alle anderen Völker nur in sehr untergeordneter Weise kennen, schroffer und unangefochtener als bei uns. Vergl. Prutz Lithist. Taschenbuch 1845. Entweder folgen wir harmlos unseren Erlebnissen, Empfindungen und Anschauungen und dann laufen wir Gefahr in roh naturalistischer Weise die Forderungen der Kunst zu verletzen. Oder wir denken vor Allem an die Kunst, geben uns rein dem formellen Interesse hin und brechen mit der Wirklichkeit. Dann ist die Gefahr ärger als je zuvor. Dann verliert die Kunst den heimischen Boden unter ihren Füßen, die Schöpfung eines solchen Kunstwerks bleibt trotz allen Strebens nach Wärme und Leben mehr oder weniger doch immer nur Sache der

Reflexion, seine Wirkung bleibt daher kalt und fremdartig, es wird nur angestaunt und bewundert, es ergreift und erschüttert nicht unser ganzes Wesen. Dieser Zwiespalt und das aus ihm hervorgehende Schwanken zwischen dem subjectiven Interesse uud dem reinen Formgesetz schneidet bei uns so tief ein, daß ohne die nöthige Einsicht in diese unglückselige Lage der Dinge, von der selbst unsere Besten nicht verschont bleiben, der Gang unserer Kunst und Dichtung geradezu ganz und gar unverständlich bleibt.

Auch unsere beiden größten Dichter, Göthe und Schiller, haben hier ihren leidigen Tribut zu zahlen. Auch sie schwanken rathlos zwischen den beiden Extremen des Naturalismus und der Idealistik. Wie Göthe sagt, daß die höchste Schönheit des Menschen nur an einen Moment seiner Entwicklung gebunden sei, so ist auch hier die höchste Kunstschönheit nur ein rasch vorübereilender Augenblick. Göthe sowohl wie Schiller stecken in ihren Jugendproductionen, in die sie ihre unmittelbare Gemüths- und Sinnesweise niederlegen, noch tief in naturalistischen Wirren und Rohheiten. Durch das Studium der Alten werden sie sich deren bewußt. Nun streben sie sich zur reinen künstlerischen Idealität zu klären und dieser Phase ihrer Entwicklung verdanken wir ihre schönsten und wirksamsten Werke. Göthe macht ohne Weiteres seine eigenen Bildungsmühen, die in ihrer normalen Ent-

faltung als Prototyp der großartigen Bildungskämpfe des ganzen Jahrhunderts gelten können, zum Gegenstand dichterischer Gestaltung; er schreibt den Wilhelm Meister und erreicht in diesem das Höchste, was überhaupt in der schon mehr prosaischen Form des Romans, der durch die Prosa der neueren Kulturzustände bedingt ist, künstlerisch erreicht werden kann. Ja er geht noch weiter und greift sogar in das unmittelbar vorliegende Volksleben hinein, schildert in Hermann und Dorothea die patriarchalische Sitten- und Lebenseinfalt desselben und weiß das bescheidene Idyllion fast zu rein epischer Höhe und Bedeutung zu steigern. Schiller ist noch kühner; in ihm liegen die Keime und Intentionen großer geschichtlicher Dramen. Er führt uns im Wallenstein die gewaltigen Ereignisse und Gestalten des dreißigjährigen Krieges vor Augen und kann es dabei freilich nur mit knapper Noth vermeiden, daß sich ihm nicht dies Drama, das alle Anlage zu einem großen geschichtlichen Drama im Sinne Shakespeare's hatte, unter der Hand zu einer friedlich beschränkten, pathologisch gemüthlichen Familientragödie verwandelt. In diesem Augenblicke aber, da diese Dichter zur reinen künstlerischen Form durchdringen und sie in großen Schöpfungen zu verwirklichen, streben, gewahren sie auch, daß bei den modernen Stoffen und Formen die Reinheit, Einfachheit und Schönheit der Alten nimmer zu erreichen sei. Was thun sie? Der Künstler stellt sich einseitig über den

Menschen, die Form über das Wesen. Warnt Schiller in jenem oft erwähnten Briefe an Göthe vor dem Verlassen der Wirklichkeit, weil der Dichter mit dem Wirklichen nur allzuleicht auch das Sinnliche aufgebe und idealistisch werde, so vergißt er in der eigenen Praxis dies goldene Wort ganz und gar. Er spricht es geradezu in einem andern Briefe an Wilhelm von Humboldt (Briefwechsel S. 262) aus, der neuere Dichter thue besser daran, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten. Göthe und Schiller werden Idealisten; sie werden Idealisten aus Grundsatz.

Daß hierunter nicht die wahre ästhetische Idealität, d. h. die innige Einheit und Durchdringung des Ideellen und Reellen, zu verstehen sei, sondern in der That die falsche, das Naturwirkliche dünkelhaft überspringende Idealistik beweist die ganze folgende Thätigkeit beider Dichter, ihre kritische sowohl wie ihre ästhetische. Sie dekretiren förmlich die völlige Unabhängigkeit der Kunst von der Natur. Nur durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit, meinen sie, sei der Kunst Licht und Luft zu verschaffen. (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller, Th. 3, S. 396). Und würde ihnen auch hier Niemand widersprechen, der überhaupt weiß, daß das Geheimniß aller Kunst diese Vertilgung der Stoffartigkeit durch die reine Form ist, so sind beide Dichter doch weit davon entfernt, bei dieser allein richtigen Ansicht stehen zu bleiben. Sie lassen uns dar-

über auch gar nicht in Zweifel. Schiller, der überall das, was die intuitive und realistische Natur Göthe's poetisch bethätigte, in Begriffe faßt, spricht jenen idealistischen Zug offen aus, und geht sogar fort bis zur ästhetischen Anpreisung des Symbols und der Oper. In diesen findet er vielversprechende Zukunftskeime einer reinen Kunstentwicklung. »Dies (nämlich die Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit), fügt er dort bei, däucht mir, möchte unter Anderm am besten durch Einführung symbolischer Begriffe geschehen, die in allem dem, was nicht zur wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten.« — — »Ich hatte, fährt er fort, immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik, und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch ein Pathos, ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Ich dächte, das wäre deutlich. Aber selbst wenn uns die Theorie über diesen idealistischen Hang noch irgend in Zweifel lassen könnte, so wird uns dieser durch die poetische Praxis völlig genommen.

In Betreff Schiller's bedarf dies einer längeren Auseinandersetzung. Ich spreche über diese Stufe seiner Entwicklung im dritten Kapitel ausführlicher, und werde dort den Beweis davon nicht schuldig bleiben. Wir sehen dort, wie er nach Maßgabe jeder neu gewonnenen theoretischen Maxime ein neues Drama dichtet, um sie an diesem sogleich zu bethätigen. Alle seine späteren Stücke, von der Maria Stuart an bis hin zum Demetrius, gehen in ihrer chronologischen Aufeinanderfolge Schritt vor Schritt mit dem jedesmaligen Stande seiner Kunsttheorie Hand in Hand, und sind in ihrer poetischen Oekonomie alle auf irgend eine idealistische antikisirende Abstraction gebaut. Göthe hält sich in seiner Weise der Theorie ferner, geräth aber dadurch nur um so tiefer in idealistische Irrthümer. Der Dichter, dessen einst von Merck so hoch gepriesener Realismus unverwüstlich schien, ist unversehens noch in voller Manneskraft zum Idealisten in der schlimmsten Bedeutung, zum Symboliker und Allegoriker geworden. Er, der Moderne, will mit Homer wetteifern und dichtet eine Achilleis, von der Gervinus scharf, aber wahr sagt, sie sollte keine Zeile enthalten, die Homer nicht geschrieben haben könnte, und enthält in der That keine, die er hätte schreiben können. Er dichtet seine kalte, marmorblasse, natürliche Tochter, und sein Mährchen von der Schlange, und fällt in diesem in die trübste Allegorie, ohne daß — was charakteristisch genug ist — Schiller nur irgendwie ein

Arg daran nimmt. Und dieselbe Allegorie finden wir dann in der Pandora, in Paläophron und Neteorpe, und ebenso auch schon in jenen Bruchstücken zum zweiten Theil des Faust, deren Entstehung sicher in diese Zeit fällt.

Wohin wir blicken, haben wir eben überall die unausbleiblichen Folgen jenes trostlosen Zwiespaltes zwischen den Forderungen der Kunst und den Erbärmlichkeiten einer durch und durch prosaischen Wirklichkeit. Ueberall der Durst und das Verlangen nach reiner Form, und überall die Unmöglichkeit, dies Ideal zu erreichen. Die spießbürgerliche Wirklichkeit bietet nur Raum für die prosaisch nüchternen Familiendramen der Schröder, Iffland und Kotzebue, oder für die bürgerliche Romanwelt der Lafontaine, Hermes und Starke, allenfalls noch der Wieland und Thümmel; auf die doch jede idealere poetische Natur mit Zorn und Abscheu herabsehen muß.

So war die Lage der Dinge zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Die deutsche Literatur ist in zwei große Heerlager getheilt, in Naturalisten und Idealisten; die einen sehen nur auf den Stoff, die andern nur auf die Form. Nur Einer steht über diesen beiden Einseitigkeiten. Es ist Georg Forster, in dessen Ansichten vom Niederrhein sich immer wieder der Eine Gedanke eindringlich wiederholt, wie zwar niemals

Stoff ohne Form, aber ebenso wenig Form ohne Stoff je ein vollendetes Kunstwerk hervorbringen könne. Er steht über der Aesthetik seiner Zeit. Als der einzige Mann der That in einem thatfaulen Volke, ist er auch der Einzige, der über diese politische Versumpfung tief bekümmert einen Begriff davon hat, wie die Mühe auch des begabtesten Künstlers ewig verloren sei, »wenn die Natur, aus welcher er schöpfen muß, ihm ihre schönsten Formen vorenthält.« Georg Forster's sämmtliche Schriften, Th. 5, S. 237. Aber seine Stimme verhallt fruchtlos in der Wüste. Seine Landsleute, selbst Göthe und Schiller haben für ihn, wie für einen armen Verirrten, nur Spott und achselzuckendes Bedauern.

Die Naturalisten haben das voraus, daß sie auf dem Boden der Wirklichkeit stehen; sie befriedigen daher den Heißhunger der leselustigen Menge, und sind deren gefeierte Lieblinge. Aber Alle von Kunstgefühl und Kunstbildung wenden sich zürnend von ihnen ab, und geißeln und verfolgen sie in Kritiken, Epigrammen und Satiren mit der ganzen vollen sittlichen und ästhetischen Entrüstung, die in solchen Fällen edlen Naturen so natürlich ist. An der Spitze der Idealisten, die das Ideal hoher und ächter Kunst in sich tragen, und es nach Kräften und Möglichkeit zu verwirklichen suchen, stehen nun Göthe und Schiller, und die strebende Jugend schaart sich begeistert um sie.

Hier, in diesem Kampfe der Poesie gegen die Unpoesie, der Genialität und Bildung gegen die Plattheit und Philisterei ist es nun, wo wir zuerst jene Jünglinge kennen lernen, die sich dann später unter dem Namen der romantischen Schule näher aneinanderschließen. Dieser Kampf ist auch in ihnen für immer wach geblieben; er bildet ein ständiges Moment all ihrer Bestrebungen. Ihre erste Berührung mit Göthe und Schiller ist daher eine sehr freundliche, sie werden zum Theil durch diese direct in die Literatur eingeführt. Göthe bewahrt ihnen auch fortwährend seine besondere Gunst und Gönnerschaft. Und wenn später Schiller namentlich gegen die Schlegel nicht selten gehässig und gereizt erscheint, so dürfte er nach den jetzt vorliegenden Beweisen des zwischen ihm und A. W. Schlegel geführten Briefwechsels schwerlich ganz frei zu sprechen sein von gekränkter Eigenliebe und von jener vornehmen Geringschätzung, die berühmte Namen sich nur allzuoft gegen jüngere, erst aufstrebende Kräfte erlauben.

Wie es also möglich war, daß unmittelbar neben Göthe und Schiller sich die romantische Schule entwickeln konnte? Diese Frage ist bereits beantwortet. Die Romantiker stehen ursprünglich mit Göthe und Schiller auf gleichem Boden. Sie theilen mit ihnen die Erkenntniß und das Geltendmachen der ächten Poesie gegenüber der herrschenden Unpoesie, und

— was mehr ist als dies — Göthe und Schiller waren ihnen selbst bereits mit dem großartigen Irrthum vorangegangen, als könne in einer unpoetischen Zeit trotzdem künstlich eine ächte und reine Poesie geschaffen werden. Der gemeinsame Grundfehler dieser gesammten Poesie, der späteren Göthe-Schiller'schen sowohl wie der romantischen, ist, daß sie nicht durch die Zeit, sondern trotz der Zeit entsteht. Sprach ich früher von falschem Idealismus, so heißt dies nichts Anderes als dieser Stil der Poesie erwächst nicht nach Gestalt und Wesen in innerer Naturnothwendigkeit aus dem Volke, sondern wird von oben herab von einzelnen absolutistischen Souveränen octroyirt. Ihr tadelt es mit Recht als das Unwesen der romantischen Schule, daß es ihr nie einfalle, frisch aus Zeit und Leben zu schaffen, daß sie in dünkelhafter Idealistik als der blasirte Ueberall und Nirgends überall herumnasche und sich charakterlos ohne Unterschied an die Formen aller glücklichen Kunstzeiten anschmiege. Aber seid gerecht und gesteht, daß die rastlose Vielgeschäftigkeit Göthe's und Schiller's, die bald griechische, bald Gozzi'sche, bald Shakespeare'sche, bald sogar die einst viel geschmähten französischen Dramen nachahmt und bearbeitet, aus gleichem Grunde entsprungen sei, und den gleichen Tadel oder das gleiche Lob verdiene.

So weit das Gemeinsame. Nun der Unterschied.

Es sind innerhalb dieser gemeinsamen idealistischen

Grundlage wieder zwei verschiedene Wege möglich. Und hier ist der Punkt, wo beide Richtungen auseinandergehen, hier zeigt es sich, warum die Romantiker, trotzdem daß sie mit Göthe und Schiller auf gleichem Boden stehen, so unendlich weit hinter diesen zurückgeblieben sind, und warum die Göthe-Schiller'sche Richtung zu ihnen in offene Opposition treten mußte.

Davon nämlich hängt es ab, ob diese Idealistik in mehr objectiver Weise durchgeführt wird oder rein subjectiv. Wir hörten schon oben Schiller streng zwischen reinen Idealisten und zwischen Phantasten unterscheiden. Er führt in jener Stelle (S. 263) jenen Unterschied weiter aus, und da in der That hierauf alle Sonderbarkeiten und Ausschweifungen der Romantiker beruhen, so wollen wir auch hier wieder an seine Betrachtungen anknüpfen.

Er sagt: »Die Reduction empirischer Formen auf ästhetische ist die schwierige Operation, und hier wird gewöhnlich entweder der Körper oder der Geist, die Wahrheit oder die Freiheit fehlen. Die alten Muster, sowohl im Poetischen als im Plastischen, scheinen mir vorzüglich den Nutzen zu leisten, daß sie eine empirische Natur, die bereits auf eine ästhetische reducirt ist, aufstellen, und daß sie über das Geschäft jener Reduction selbst Winke geben können.« — »Aus Verzweiflung,

die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine ästhetische reduciren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie sie lieber ganz, und sucht bei der Imagination Hülfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß.«

Hier ist der ganze Unterschied klar und bestimmt. Göthe und Schiller flüchten aus ihrer Wirklichkeit, aber nicht aus der Wirklichkeit überhaupt. Göthe hatte es oft genug gesagt, daß die Poesie auf ihrem Gipfel durchaus äußerlich sei, und daß sie desto mehr sinke, je mehr sie sich in's Innere zurückziehe. Er und Schiller erstreben daher überall trotz ihres idealistischen Ausgangspunktes den Schein der Wirklichkeit. In fahler, unplastischer Gegenwart erstreben sie Plastik, und wenden sich daher zu den ewigen Musterbildern plastischer Dichtung. Sie ergreifen das Auskunftsmittel, das Schiller hier angiebt, und das er zum Theil von Göthe gelernt hatte, sie gehen auf die antiken Muster zurück, und suchen diese bald freier, bald ängstlicher nachzubilden. Wenigstens thut dies Schiller mit großartiger Konsequenz, und auch Göthe giebt erst, nachdem er seinen dichterischen Freund, der unermüdlich über ihn und sein dichterisches Schaffen gewacht hatte, verloren hat, bei sinkender Productions-

kraft anderen Einflüssen Raum. Jene jüngeren Dichter dagegen thun wörtlich das, was Schiller wahrscheinlich nicht ohne persönlichen Hinblick auf sie gesagt hatte. Sie verlassen aus Verzweiflung über die empirische Natur, die sie umgiebt, Natur und Wirklichkeit ganz und gar; sie suchen nicht aus dieser zu schöpfen, sondern kämpfen mit der Imagination gegen sie. Sie verschmähen Plastik und Gegenständlichkeit der Gestaltung aus Prinzip; dithyrambisch wiegen sie sich in dem elementaren Gefühlsleben lyrisch-musikalischer Innerlichkeit. Dieser Kampf ist ihre ganze Geschichte. Aus ihm folgt ihre Hinneigung zum Mittelalter und Orient, als dem natürlichen Gegensatze des plastischen Alterthums. —

Alle diese jungen Schriftsteller hatten damit begonnen, wie die Schlegel wissenschaftlich, oder wie Ludwig Tieck im William Lovell poetisch sich die ungeheure Kluft zum Bewußtsein zu bringen, die ihre Zeit von den Forderungen der Poesie trenne. Das Wesen der Poesie lebt in ihnen, und die Sehnsucht nach ihr ist ihr Lebensinhalt, ihr Pathos. In dieser künstlerischen Begeisterung wurzelt von nun an alle ihre poetische Gestaltung, und dies ist der Ursprung und das erste Stadium der romantischen Schule. Aber das Wesen der Poesie, das überall nach lebendigem Fleisch und Blut ringt, drängt sie sehr bald über diese erste Periode hinaus, von der bloßen Sehnsucht nach

Kunst zur Kunst selber. Die beiden Schlegel, groß genährt durch das Mark des Alterthums, stellen sich im Jon, und modificirt auch im Alarcos, auf den antikisirenden Boden Göthe's und Schiller's. Es ist nicht die Folge des Kunstprinzips, sondern lediglich der unendlich geringeren poetischen Begabung, daß diese beiden Productionen so unvergleichbar weit hinter dem Muster und dem Vorgange der Göthe-Schiller'schen Weise zurückbleiben. Tieck dagegen und Novalis in ihrer subjectiveren Richtung konsequenter, machen, wie sich Julius Mosen in seinem trefflichen Vorwort zu Adolf Stahr's Theaterschau ausdrückt, »gegen diese transcendenten, das individuelle Leben in das typische Allgemeine verflüchtigenden Ideale, ihrerseits die Willkür und Selbstherrlichkeit des Gemüths, dem neu-hellenischen Heidenthume gegenüber das Mittelalter mit seiner Glaubensseligkeit« und Innerlichkeit geltend. Friedrich Schlegel, der organisatorische Doctrinär der Schule, verfehlt nicht diese poetischen Thaten sogleich in Doctrin und System zu bringen. Es ersteht ein neuer ästhetisirender Katholizismus und Hang zum Mittelalter. Dies ist das zweite Stadium. Und war die ganze Bewegung von einem Kampfe gegen die Wirklichkeit ausgegangen, so sehr, daß sogar die Lucinde es im Interesse der Poesie auf die Umgestaltung des praktischen Lebens abgesehen hatte, so schlägt nun hier ebenfalls dieser ästhetische Idealismus in praktische Restaurationsversuche

um. Der rein ästhetische Charakter der Schule verliert sich, oder tritt wenigstens der Oeffentlichkeit gegenüber in den Hintergrund, und artet in religiöse und politische Reaction aus. Dies ist das dritte Stadium.

Mit diesen flüchtigen Umrissen und Andeutungen mag im Allgemeinen Wesen, Ursprung und historischer Verlauf der Schule erklärt sein. Der Gang der nachfolgenden Betrachtungen, die diese Umrisse näher auszuführen und theilweise zu berichtigen haben, ist damit von selbst gegeben. Wir haben zunächst den rein subjectiven Kern der romantischen Richtung näher kennen zu lernen. Darauf wenden wir uns zu der objectivirenden Idealistik Göthe's und Schiller's, und stellen mit dieser die subjectivirende Kehrseite der Romantiker in Parallele.

Seit einigen Jahrzehnten scheint es, als wolle, wie das politische Leben Deutschlands einen gewaltigen Umschwung zeigt, auch unsere Poesie ihrer idealistischen Schwächlichkeit entsagen, und sich von dem gesunden Brote des wirklichen Lebens und der Geschichte nähren. Ja Ludwig Tieck ist sogar einer der Ersten gewesen, der diese neue Bahn eröffnet hat. Ist er der Nation auch die oft versprochenen Tragödien aus der deutschen Geschichte schuldig geblieben, so sind doch seine Novellen und seine historischen Romane so bedeutende Anfänge einer neuen historischen Dichtungsweise, daß wir zum

Schluß auch diese zielzeigende und zukunftskräftige Wendung des ältesten und größten romantischen Dichters in unseren Kreis zu ziehen haben.

Diese historischen Dichtungen sind die Endpunkte der romantischen Schule. Das Wesen derselben war ja durch und durch falsche Idealistik und realitätsloser Subjectivismus gewesen. Also ist der Augenblick, da sich die Dichtung wahr und rückhaltlos in die harte Derbheit der Wirklichkeit versenkt, nothwendig auch der Augenblick ihres Todes.

II.

Das Romantische.

Göthe nennt sich in seinem Alter einmal den Befreier der Deutschen und besonders der deutschen Dichter.

Er hatte wahrlich ein Recht zu diesem stolzen Worte. Der Umschwung, der nach dem ersten Auftreten Göthe's innerhalb weniger Jahre im Leben der Deutschen erfolgte, ist gar nicht zu ermessen. Die Liebe zur Poesie und das fühlende Verständniß derselben wird nunmehr schnell zum einenden Mittel- und Gipfelpunkte der gesammten Bildung. Ein Jeder beeilt sich, »diesen Trieb anzuerkennen und, so viel in seinen Kräften steht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln.«

In diese erste begeisterte Zeit des wiedererwachten frischen Kunstlebens fallen die frühsten Bildungskeime jener jungen Dichter und Schriftsteller, die sich später unter dem Namen der romantischen Schule enger zusammenschlossen und mit denen wir uns hier hauptsächlich beschäftigen. Diese Jünglinge genießen zuerst die Vortheile jenes gewaltigen Umschwunges und verstehen

vortrefflich mit diesem Erbtheile zu wuchern. War ihnen Schiller bereits in freier feinsinniger Kunsttheorie zielzeigend vorangegangen, so theoretisiren sie, auf tiefe und vielseitige Kunstanschauungen gestützt, rüstig weiter, vor Allem bestrebt, nach allen Seiten hin die Eigenmacht und Selbstherrlichkeit der Poesie herauszuheben und zu schützen gegen alle fremdartige Zumuthungen und platt moralische Angriffe. Göthe hatte es ein für allemal unwiderleglich dargethan, daß »der Künstler von innen heraus wirke und, gebärde er sich wie er wolle, immer nur sein Individuum zu Tage fördere.« Die jungen Kritiker machen sich diese Lehre zu Nutze. Bemüht, jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehen und zu fassen, und alle Werke der verschiedensten Künstler, so sehr sie alle für sich selbst das Höchste sein mögen, als Theile Einer Phantasie und Einer Kunst anzuschauen, finden und gründen sie die Idee einer Kunst- und Literaturwissenschaft, wie sie bis dahin noch niemals dagewesen. Sie übersetzen ohne Unterschied die besten Dichtwerke aller Zeiten und Völker, und eröffnen damit einen lockenden Einblick in ganz neue ungekannte Welten. Tieck konnte in dem Vorworte, mit dem er im Jahre 1803 seine Sammlung altdeutscher Minnelieder einführte, mit Recht sagen: »Erfreulich ist es, zu bemerken, wie das Gefühl des Ganzen schon jetzt in der Liebe zur Poesie wirkt. Wenigstens ist wohl noch kein Zeitalter gewesen, welches so viele Anlage gezeigt hätte, alle Gattun-

gen der Poesie zu lieben und zu erkennen und von keiner Vorliebe sich zur Parteilichkeit und Nichterkennung verblenden zu lassen. So wie jetzt wurden die Alten noch nie gelesen und übersetzt, die verstehenden Bewunderer des Shakespeare sind nicht mehr selten, die italienischen Poeten haben ihre Freunde, man liest und studirt die spanischen Dichter so fleißig, als es in Deutschland möglich ist; von der Uebersetzung des Calderon darf man sich den besten Erfolg versprechen; es steht zu erwarten, daß die Lieder der Provenzalen, die Romanzen des Nordens und die Blüthen der indischen Imagination uns nicht mehr lange fremd bleiben werden. Man ist in Grundsätzen fast einig, die man noch vor wenigen Jahren Thorheit gescholten hätte und dabei sind die Fortschritte der Erkenntniß nicht von mehr Widersprüchen und Verwirrungen begleitet und gestört, als jede große menschliche Bestrebung nothwendig immer herbeiziehen wird.«

Wir halten uns bei diesen kritischen und literarhistorischen Verdiensten dieser jungen Schriftsteller nicht länger auf. Sie sind allgemein anerkannt und von allen Seiten gewürdigt. Was diesen Arbeiten ihren eigensten Reiz giebt und sie vor allen späteren Leistungen dieser Art auf's Vortheilhafteste auszeichnet, das ist ihr feiner poetischer Sinn. Diese Kritiker arbeiten immer nur aus Liebe zur Poesie und im Interesse derselben. Sie haben glücklicher Weise noch keine Ahnung

von dem unkünstlerischen Unwesen unserer Tage, das die Aesthetik lediglich in den Dienst der Philosophie, die Literaturgeschichte in den Dienst der Geschichte stellt und dadurch die Idee einer in sich einigen, selbständigen, nur auf sich gestellten Kunstwissenschaft nachgerade wieder zu vernichten droht. Ihr ganzes Sein gehört der Poesie. Sie suchen daher auch vor Allem praktisch sich an dieser selbst zu bethätigen und auf deren Fortschritt und Wiedergeburt bestimmend einzuwirken.

Dies führt uns von selbst auf unseren eigentlichen Gegenstand zurück, auf die Betrachtung der neuen poetischen Richtung.

Es ist gewiß, diese ist überraschend genug. Sie ist um so überraschender, je feiner gerade der Sinn dieser jungen Talente für ächte Poesie ist und je allseitiger ihre Kenntniß derselben.

Wir folgen streng der Chronologie und betrachten daher zunächst nur die erste Phase dieser Entwicklung. Sie geht vom ersten Auftauchen dieser jungen Poeten bis zum Jahre 1799. Wir finden hier zwar den mannichfachsten Inhalt und die mannichfachsten Formen, Gedichte, Dramen, Mährchen und Romane bunt durcheinander; aber noch nirgends auch nur die leisesten Anklänge der späteren feudalen und katholisirenden Neigungen. Denn Tieck's Genoveva fällt später und bezeichnet die Wetterscheide; und die viel berufenen

»Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und die damit verwandten »Wanderungen Franz Sternbald's« stehen, wie wir noch ausführlicher sehen werden, durchaus noch nicht im Dienst jener späteren propagandistischen Tendenzen, deren man sie jetzt nach einem allgemeinen Vorurtheile gewöhnlich anzuklagen pflegt. In dieser ersten Periode ist überall nur Poesie das alleinige Interesse. Und doch ist trotz alledem auch hier schon ein so irrlichtelirendes Durcheinander der Formen und Stoffe, daß es schwer, ja fast unmöglich scheint, sich in diesem Labyrinthe zurecht zu finden. Hier die Verherrlichung und Nachbildung Shakespeare's und Göthe's, der objectivsten und naturwahrsten aller neueren Dichter, dort das elfenduftige, allen Zwang der Naturbedingungen grundsätzlich von sich abweisende phantastische Mährchen oder der von hoher Poesie durchglühte, aber verschwimmende und in prosaische Allegorie sich verflüchtigende Heinrich von Ofterdingen; hier der ernste Klosterbruder mit der reinsten heiligsten Begeisterung für Kunst und ideale Schönheit, dort die liederliche Lucinde mit ihrer Apotheose des Fleisches; hier die geniale Laune und Willkür der Tieck'schen Komödie, die in sprudelndem Uebermuthe mit ihren Gestalten figurirt, wie der Bajazzo mit seinen Marionetten, dort das wahnsinnige Schrecken und das Grauen, mit dem wir in Tieck's Mährchen die dämonische Uebermacht der Natur heimtückisch über den Menschen hereinbrechen und ihn unrettbar ver-

nichten sehen. Wahrlich, das sind Widersprüche, so grell und schneidend, daß der forschende Geist immer wieder von Neuem gelockt wird, das was unentwirrbar scheint, zu entwirren, und in dem scheinbar Zufälligen, Willkürlichen und Zusammenhangslosen dennoch den Zusammenhang und die innere Nothwendigkeit zu entdecken.

Ich versuche es. Fassen wir Grund und Charakter dieser ganzen Richtung schärfer in's Auge, so ergiebt sich zugleich mit der Einsicht in ihren geschichtlichen Ursprung ganz von selbst das Wesen ihrer poetischen Formen und Stoffe.

1. Die Romantik und der Subjectivismus.

Das Geheimniß der neuen romantischen Poesie ist der Subjectivismus. Nur der Einzelne, das Subject, hat Recht. Die ihm gegenüberstehende Welt, das Object, ist ihm schlechthin unterthan und sein willfähriges Spielwerk.

So erklärt sich sehr leicht diese poetische Richtung. Sie ist keine vereinzelte Erscheinung; die ganze Zeit ist so subjectiv und excentrisch. Und zwar einzig deshalb, weil die eben vorangegangene so entsetzlich platt und nüchtern gewesen. Ich habe schon früher hervorgehoben, daß sich diese jungen Romantiker alle noch unter

den frischen Einflüssen der sogenannten Sturm- und Drangperiode entwickeln. Und bedürfte es noch eines Beweises, unter wie ungünstigen Verhältnissen sich die deutsche Literatur hat bilden müssen, jener merkwürdige Titanenkampf, den wir gewöhnlich mit jenem Namen der Sturm- und Drangperiode bezeichnen, würde es unwiderleglich darthun. Was ist der Inhalt jener Zeit? Was ihr ungestümes Stürmen und Drängen? Seien wir ehrlich. So gewaltig auch dieser Kampf dasteht, so herrliche Werke wir auch seiner überstürzenden Gluth und Leidenschaftlichkeit danken, so ist ein solcher Kampf doch nichtsdestoweniger in einer wahrhaft poetischen Zeit gar nicht denkbar. Es ist ein Kampf der Natur gegen die herzschnürende Prosa, ein Angstruf des gepreßten Herzens nach Poesie und Freiheit. »Unter allen Besitzungen ist ein eigen Herz die kostbarste und unter Tausenden haben sie kaum Zwei.« Ueberall »ein unbedingtes Streben, alle Grenzen zu durchbrechen,« überall »unmuthiger Uebermuth.« Die blitzartig zündende Wirkung des Werther und das Wertherfieber überhaupt, das tausend Unglücklichen Glück und Leben kostete, ist der schlagendste Beweis dafür, wie phantastische Gefühlsüberschwenglichkeit und selbstquälerische Verzweiflung zerstörend unter diesem Geschlechte herumwühlt. Der Kampf des Idealismus gegen den Realismus, oder genauer des Subjectivismus gegen die vernünftige objective Weltordnung ist der Kampf und die Noth der ganzen Zeit.

Nur Wenigen gelingt es, diesen Kampf durchzukämpfen. Wir wissen es, wie viel Pein und Mühe es Göthe gekostet hat, sich aus diesen furchtbaren Wirren herauszuringen. Vollständig genas er erst durch die italienische Reise. Er legt in den Tasso die vergangenen Sorgen und Leiden; aber erst schüchtern, gleich als fürchte er, die kaum verharrschte Wunde wieder zu reizen. Man sieht im Auge des Dichters noch die Thräne zittern, die er dem ach! so heiß geliebten Traume, auch das Leben poetisch leben zu dürfen, nachweint. Er gewinnt es noch nicht über sich, der harten Lebenswirklichkeit volle Gerechtigkeit angedeihen zu lassen; unwillkürlich wird ihm der Träger und Repräsentant derselben, der höfische Antonio, zum abschreckenden Zerrbilde. Der Dichter anerkennt die Schranken und Bedingungen des wirklichen Lebens noch nicht in innerer freier Uebereinstimmung, sondern nur überwältigt durch die zwingende Nothwendigkeit. Der Tasso ist nicht das Evangelium der Versöhnung, er kündet nur trostlose unbefriedigte Entsagung. Den vollen und wahrhaft versöhnenden Abschluß findet jenes Pathos der Sturm- und Drangperiode erst im Wilhelm Meister. Erst hier vermag der Dichter in der Bildungsgeschichte eines Jünglings, der nach Schiller's Ausdruck »von einem leeren unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben tritt, aber ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen,« die Möglichkeit und Nothwendigkeit einer aufrichtigen und durchgreifenden Ver-

söhnung zwischen Idealismus und Realismus aus voller Seele und mit freudigem Herzen anzuerkennen. Hier aber ist diese Versöhnung der Anfang und das Ende aller Lebenskunst und Lebensweisheit. Und von diesem hohen Standpunkte aus überblickt dann der Dichter in göttlicher Klarheit und Heiterkeit des Auges alle die Einseitigkeiten und Irrfahrten, durch die er sich, ein moderner Odysseus, hat hindurchschlagen müssen, ehe er in dem friedlichen Hafen der angeborenen Heimath landen durfte.

Aber Göthe bleibt fast ganz allein auf der einsamen Höhe. Nur Schiller, der, wenn auch in anderer Weise, dieselben Kämpfe durchkämpft hatte, stellt sich neben ihn. Das ganze übrige Geschlecht, das in der Gefühlsschwelgerei der Sturm= und Drangperiode aufgewachsen war, weiß noch immer den Weg in die Wirklichkeit nicht zu finden. Es behält den Ekel an der Prosa des Lebens, zugleich aber auch den Hang, sich scheu in sich zurückzuziehen, oder zur Entschädigung für den Jammer der Erde sich in dem blühenden Wunderlande der Träume anzusiedeln. Keine Zeit hat so viele Phantasten und Sonderlinge erzeugt, als gerade diese.

Dies also ist der Grund, warum neben Göthe und Schiller, selbst einmal abgesehen von dem roh naturalistischen Treiben der meisten Zeitgenossen, sich

nur lauter einseitige, krankhafte Talente erheben, die, ohne auch nur einen entfernten Ansatz zur ächten Verklärung der Wirklichkeit zu machen, ihre Productionskraft absichtlich durch subjective Willkürlichkeiten und Bizarrerien schwächen und verzerren. Wer sind diese jungen Dichter, die wir hier erblicken? Um bei den hervorragendsten stehen zu bleiben, es ist Jean Paul, es ist Hölderlin, es ist Tieck mit seinen ersten poetischen Versuchen. Novalis tritt erst später auf. So verschieden auch diese Dichter unter sich sind, darin stimmen sie alle überein, daß, wie andererseits die Iffland und Kotzebue immer nur den nackten leeren Gegenstand darstellen, ohne Idealität und Empfindung, diese ihrerseits umgekehrt vor lauter Idealität und Empfindung nirgends zu einem faßlichen anschaulichen Gegenstande kommen. Auch Schiller, der einmal bei einer zufälligen Veranlassung (Briefwechsel mit Göthe, Bd. 3, S. 211) diesen Gegensatz treffend hervorhebt, erklärt diese unglückliche Unform lediglich aus diesem durchgreifenden Mangel einer wahrhaft ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und aus der Opposition, die die empirische Welt dem idealen Hange entgegensetzt.

Oder ist es etwa nicht so? Sind jene jungen Dichter nicht durch und durch subjectiv, im schlechten Sinne des Wortes sentimental, und eben deshalb überschwenglich und phantastisch?

Betrachten wir diese Jean Paul und Hölderlin etwas näher. Sie bahnen uns den Weg zur romantischen Schule. Man hat sie ja ohnehin oft genug den Romantikern ohne Weiteres an die Seite gestellt.

Wir nennen Jean Paul einen Humoristen, und, was man auch dagegen sagen mag, in vielen Partien ist er oft ein Humorist ersten Ranges. Der Humor ist das schönste Kind des Schmerzes und der Sehnsucht, aber er ist eben nur da, wo Schmerz und Sehnsucht ist. Auch Jean Paul hat sich von Jugend auf in sein eigenes Schneckenhaus verschanzt, und glaubt nicht eher Ruhe finden zu können, als »hinter der Spiegelexistenz« dieser Erde, droben in dem »überirdischen bedeckten Reiche, das der hiesigen Nichtigkeit sich unterbaut.« Sein liebstes Geschäft ist »Gräber offen zu zeigen,« denn höher könne es die Phantasie doch nicht bringen, als höchstens »versteinerte Blüthen eines Klima zu graben, das auf dieser Erde nicht zu finden sei.« Göthe haftet ihm zu sehr am nahen Grün der Erde, er bleibt lieber bei seinem Klopstock, der das »tiefe Blau des Himmels« malt. Und doch ist Jean Paul der Gesundeste unter all diesen jungen Talenten. So bitter er auch über den Druck der Erde und das Elend der Menschen weinen möchte, sein Herz ist dazu zu innig, zu warm und zu liebevoll; er kann nicht grollen und hassen. Was ihn so tief traurig

macht, ach! das ist doch auch wieder so schön und herzerwärmend. Sein Herz möchte ihm springen vor Schmerz, wenn selbst die herrlichsten Menschen, die seine engelreine Phantasie ersonnen, den Blüthenstaub der Unschuld verlieren, aber in seinen Schmerz mischt sich Freude und Rührung, und zuletzt lacht er sie selbst aus, daß sie sich durch das Leben irren lassen. Es ist wahr, Jean Paul schwelgt zu sehr in seiner empfindsamen Schönseligkeit, und kommt daher nur selten aus verschwimmenden Umrissen zur vollen und derben Körperlichkeit plastischer Gestaltung. Keiner aber hat sich, so innig wie er, in unsere engen kleinen Verhältnisse, und in ihr Hoffen und Bangen eingelebt, und Keiner weiß ihren stillen Reiz, ihre Gemüthstiefe und ihre glückselige Beschränktheit, mit so inniger Poesie zu erlauschen und darzustellen. Sein Fehler ist nur, daß er Wirklichkeit und Ideal nirgends zu versöhnen weiß, er stellt sie stets als grelle, unversöhnbare Gegensätze äußerlich neben einander. Jean Paul ist ein Romantiker, wenn wir alles romantisch nennen, was einseitig, subjectiv und excentrisch ist; aber er verliert sich nie ganz in hohle idealistische Ueberschwenglichkeit. Oft erreicht er sogar in kecken, derben, realistischen Zügen die reinste Höhe ächter Dichtung.

Ganz anders Hölderlin. Er ist eine charakteristische Figur dieser Zeit. Denn auch die Krankheit dieses armen unglücklichen Dichters, für den Schiller

eine so warme Zuneigung faßte, weil er in ihm die Nachklänge seines eigenen, phantastisch dämonischen Jugendlebens wieder zu finden glaubte, ist nur die allgemeine Krankheit dieses ganzen Geschlechts. Nur wurde Hölderlin unter Allen ihr unglückseligstes Opfer. Es ist die Verzweiflung über diese thatlose, freiheitlose, und doch so leidenschaftvolle Gegenwart, die Verzweiflung über das ihn umgebende Volk ohne Harmonie und Schönheit, die den Grundton des Hyperion wie seines gesammten Dichtens und Denkens ausmacht. Was er sucht, das ist eine bessere Zeit, eine schönere Welt. Er lechzt nach Menschen, nach schönen harmonischen Menschen, und sieht vor Augen nur Handwerker, nur Denker, nur Priester, nur Herren und Knechte, nur junge oder gesetzte Leute, aber nirgends Menschen. In diesem Jammer flieht seine Phantasie, von großem Schmerz getrieben, nach Griechenland, denn nur dort waren Menschen zu Hause, nur dort ist der Boden für reines und freies Menschenthum. Dem dämonischen Jünglinge fehlte das realistische Gegengewicht, das Jean Paul vor dem tödtlichen Gifte innerer Zerrissenheit bewahrte. Er kennt nur die Noth der Gegenwart; kein Trost, kein Hoffnungsschimmer fällt klärend in seine düstere Seele. Scheu und krampfhaft vor dem Leben zurückfliehend, flüchtet er in das schattenlose Reich eines idealen Traumlandes. Und eben deshalb kommt er, der doch der Schüler der plastischen Griechen ist, nirgends aus der lyrisch musika-

lischen Empfindung zu festen Gestalten und individuellen Charakteren, nirgends aus dem Reflectirten zum Naiven und Ursprünglichen.

Und ganz dieselbe Zerrissenheit, dieselbe Welt- und Menschenverachtung ist es, die Ludwig Tieck und damit mittelbar einem großen Theile der gesammten romantischen Richtung zu Grunde liegt. Wenn man von Tieck spricht, pflegt man seine ersten Jugendversuche entweder ganz und gar zu übersehen, oder man beachtet wenigstens den inneren Zusammenhang nicht, in dem sie zur späteren Entwicklung des Dichters stehen. Aber auch Tieck's Ansiedlung im Lande der Phantastik und des Wunders ist nur eine Flucht vor dem zermalmenden Schrecken der Wirklichkeit. Wir übergehen den Karl von Berneck, und das düstere Schaudergemälde seines Jugendromans Abdallah. Wir halten uns nur an seine zweite größere Jugenddichtung, an William Lovell, den Tieck selbst einmal in einem Briefe an Solger als »das Mausoleum vieler gehegten und geliebten Leiden und Irrthümer« bezeichnet. Fehlte diesem Romane nicht die drastische Kraft innerlich folgerichtiger Charakteristik, fehlte ihm nicht vor Allem — was den meisten, selbst den spätesten Dichtungen Tiecks fehlt — der feste Griff einer in sich einheitsvollen, stetig fortschreitenden Handlung, dieser William Lovell wäre eine der ergreifendsten, freilich auch der furchtbarsten Dichtungen, die unsere Literatur

nur irgend aufzuweisen hätte. Der Held ist reizbar, empfindsam, schwärmerisch, voll innigster Begeisterung für Natur und Menschheit; aber innerlich haltungslos und deshalb allen Lebensstürmen ohne Widerstand preisgegeben. So stürzt er, eine an sich edle Natur, in die wüstesten Orgien der Leidenschaft, und durch diese von Verbrechen zu Verbrechen. »Wer sich selbst etwas näher kennt, wird den Menschen für ein Ungeheuer halten,« das ist das grause Thema, das in den mannichfachsten Variationen uns immer furchtbarer entgegenklingt. Das ganze Dasein erscheint wie ein tolles Fastnachtsspiel. Die Freigeisterei des Herzens schlägt allem Ewigen und Festen der Sitte und Bildung hohnlachend ins Gesicht. Es bleibt nichts als die nackte sich selbst zerstörende Selbstsucht.

So wüst und trostlos sieht es hier aus, unter diesen Epigonen der Sturm- und Drangperiode. Enthüllung der Heuchelei, Verachtung des Lebens, Anklage der menschlichen Natur; aber nirgends Kraft und Männlichkeit, in der strengen Weise, wie wir dies am normalen Bildungsgange Göthe's und Schiller's beobachten können, den ersten Kampf mit dem Leben aufzunehmen, und durch die vernünftige Versöhnung der ideellen Forderungen mit den realen Lebensbedingungen sich selbst zum sittlichen und ästhetischen Kunstwerk zu klären. Es bleibt in ihnen allen eine ewig unaufgelöste Disharmonie, ein ruheloses Gähren und

Drängen, durch das sie entweder wie Hölderlin und Novalis frühzeitig aufgerieben, oder ihr lebelang wild von einem Extrem zum andern geworfen werden.

Es ist wichtig, daß wir diese empfindsame Schönseligkeit und die Hohlheit dieser abstracten Idealistik scharf im Auge behalten. Von diesem Gesichtspunkte aus eröffnet sich unerwartet ein klarer Blik auf Wesen und Ursprung der romantischen Schule.

Wir sehen eine aufgeregte phantastische Jugend vor uns, in süßlicher Empfindsamkeit scheu zurückbebend vor der Härte der rauhen Wirklichkeit, aber im Innersten ergriffen und berauscht von der Größe und von den Wundern des neu erwachten Kunstlebens, dem sie alle ihre Liebe, Thätigkeit und Begeisterung zuwendet. Die Phantasie hat eben ihre ewigen Rechte energisch geltend gemacht; die Fesseln, in die die herrschende Prosa Leben und Dichtung geschmiedet hatte, sind ein für allemal gesprengt. Was also ist begreiflicher und in gewissem Sinne sogar nothwendiger, als daß sich aus der trunkenen poetischen Stimmung dieser empfindsam thatenscheuen Jugend eine Fraction herausbildet, und sogleich mit größter Begeisterung von allen Sinnesgenossen aufgenommen wird, die weil nicht alle Blüthenträume reiften, aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt, und diese mit eigensinnigem Trotz zu leben=

diger Wesenheit verkörpern will? Eine Jugend, die die Anschauung predigt, Kunst und Poesie und deren Element und Organ, die Phantasie, sei das allein Wesenhafte und Lebendige, alles Uebrige aber, Leben und Wirklichkeit, sei als platte Prosa für das wahre Genie ohne Bedeutung und überhaupt vom Uebel? Der Kultus der Poesie ist ein neuer Dionysoskultus geworden. Die Jünglinge dieser Zeit sind ihre dithyrambischen Priester. Sie Alle lassen sich, statt durch die ernste Zucht des Lebens und der Wirklichkeit, nur durch Poesie erziehen, leben nur für und durch diese. Die Phantasie reißt sich eigenmächtig los von dem natürlichen und vernünftigen Gleichgewichte aller Seelenkräfte, erklärt sich zum alleinigen und unumschränkten Souverän und fertigt Alles hochmüthig und verächtlich ab, was sich ihr beschränkend in den Weg stellen will.

In der That, dies und nichts Anderes ist die romantische Schule. Sie ist die Doctrin und Praxis der subjectiv auf sich gestellten, gegenstandslosen, phantastischen Phantasie. Sie nennt sich romantisch, weil ihr, der Natur der Sache nach, die Subjectivität und Innerlichkeit, weil ihr der geheimnißvolle, ahnungsreiche Dämmerschein der mittelalterlich romantischen Poesie unendlich wahlverwandter ist, als die plastisch klare, rein in ihren Gegenstand aufgegangene Poesie der Alten, und deren gemessene Würde und heitere Harmonie.

Nachdem die Phantasie so lange von fremder Despotie geknebelt und geknechtet war, reagirt sie hier gegen diesen Druck, und macht sich der noch immer herrschenden Prosa der Zeit gegenüber zum Mittelpunkte alles Daseins, zum modernen ἕν καὶ πᾶν. Und was das Wunderlichste ist, die Phantasie thut es nicht durch sich selbst, aus eigenem inneren Antriebe. Nein! sie wird von der kalten Reflexion dazu aufgestachelt. Daher das Gemachte, Absichtliche, Uebertriebene in ihr. Jene Hölderlin und Jean Paul waren nur zahme Phantasiemenschen gewesen. Sie sehnen sich ja alle Beide noch nach Wirklichkeit, und sind todtunglücklich darüber, daß diese so wenig ihren inneren Wünschen und Idealen entsprechen will. Die Spitze und die nothwendige Konsequenz dieses rein subjectiven, von aller Wirklichkeit absehenden und mit ihr streitenden Phantasielebens ist das wollüstige Schwelgen der Phantasie in sich, ist die Doctrin, daß die Phantasie und nur die Phantasie der wahre und ganze Mensch, und daß alle Beschränkung der Phantasie durch die Wirklichkeit, eine Beschränkung und Entwürdigung des menschlichen Wesens sei, ein Verlust seiner angebornen Unendlichkeit. Und dies geschieht hier. Die deutsche Phantasie durchlebt in der romantischen Schule ihre Flegeljahre. Es ist daher kein Wunder, daß ein so sittlich gediegener Mann wie Jean Paul, so sehr wir ihn auch auf der einen Seite selbst zur Romantik hinneigen sehen, dieser Richtung mit voller Entrü-

stung entgegentritt und sie des poetischen Nihilismus bezüchtigt.

Die romantische Schule ist die Sophistik der Phantasie. Vergleichen wir sie mit den herrschenden Zeitbestrebungen, vergleichen wir sie namentlich mit der damaligen Aufklärung und der mit dieser zusammenhängenden Unpoesie in Literatur und Leben, so ist sie gegen diese ein wesentlicher Fortschritt. In ihrem beständigen Kriege gegen dieselbe ist sie daher in entschiedenem Rechte, und es ist ihr nicht allzusehr zu verargen, wenn sie dabei oft ungerecht wird, das Kind mit dem Bade ausschüttet, das ästhetische Interesse oft mit dem kulturhistorischen verwechselt, und aus Aerger über die nüchternen, steifen, poesielosen Formen und Zustände des Lebens und der Sitte dann die großartigen Verdienste und die geschichtliche Stellung dieser Aufklärungsepoche ganz und gar vergißt. Vergleicht man dagegen diese Richtung mit der wahrhaft humanen Bildung und Poesie Göthe's und Schiller's, so steht sie hinter deren Höhe freilich weit, unendlich weit zurück. Jene hatten die spröde Rauheit des Lebens selbst bezwungen, waren schöne, im antiken Sinne harmonische Menschen. Die Romantiker dagegen sind immer nur Schöngeister gewesen. Daher die Polemik der Romantik gegen den Wilhelm Meister. Denn hier war die Forderung harmonischer Bildung am offensten ausgesprochen und deren Lösung am gründlichsten dar-

gestellt. Obgleich die Schlegel wiederholt auf die künstlerische Vollendung dieses Romans hinwiesen, so haben sie sich doch den gewaltigen ideellen Gehalt desselben, wie ihn Schiller in seinen begeisterten Briefen sogleich erfaßte, schwerlich je klar gemacht. Novalis aber und Adam Müller sprechen es offen aus, was sie gegen diesen Roman auf dem Herzen haben. Sie wissen, hier handelt es sich um eine Lebensfrage. Der Wilhelm Meister hat die ideale Versöhnung mit der Wirklichkeit als Ziel und Gipfelpunkt aller Bildung hingestellt, und überall der ruhigen Harmonie eines geistig besonnenen werkthätigen Lebens gegenüber die Gefahren und Unzulänglichkeiten aller idealistischen von der praktischen Wirklichkeit abgezogenen Richtungen herausgehoben. Dieser ernsten Lehre versperrt sich die Romantik der Natur der Sache nach. Es geschieht hier, was so oft zu geschehen pflegt. Ein Standpunkt, der bereits überwunden ist, macht Anspruch, als der höhere vorgerücktere zu gelten. Der Wilhelm Meister wird als »Candide gegen die Poesie,« als plattes »Evangelium der Oekonomie« verschrieen. Die Romantik will nicht, daß die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen Phantasie beleidige.

2. Die Phantastik und die Ironie.

Eine Phantasie, die, sich rücksichtslos ihrer subjec-

tiven Laune und Willkür überlassend, alle Gesetze und Bedingungen der Wirklichkeit überspringt, nennen wir phantastisch.

In dieser phantastischen Selbstüberhebung liegt also das Wesen der Romantik. Es ist ein sehr zweideutiger Ruhm, aber man muß es diesen Romantikern nachsagen, sie scheuen vor keiner Konsequenz zurück, sie sind Phantasten vom reinsten Wasser. Friedrich Schlegel, der überhaupt das was die Anderen unbewußt thun, immer theoretisch in Doctrin und System zu bringen weiß, spricht in seinem berühmten Gespräch über Poesie die letzte Spitze dieser wirklichkeitslosen Anschauung ohne Bedenken aus. Er sagt: »Es ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das es kein schöneres Symbol giebt als das Gewimmel der alten Götter.« Ja Phantasie und phantastisch ist ihm geradezu identisch. »Das ist romantisch, sagt er ebendaselbst, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.«

Diese romantische Poesie wirft daher Alles über Bord, was sie nur irgendwie an die Schranke der natürlichen Außenwelt erinnern könnte. Sie hat es

immer nur mit der elementaren Innerlichkeit zu thun, mit dem bloßen Empfindungsleben, mit dem dumpfen Weben des Geistes in sich, höchstens mit dem ahnungsvollen Dämmerleben des Traums. »Die liebliche Stille, das Säuseln des Geistes, welches in der Mitte der innigsten und höchsten Gedanken wohnt,« das ist ihr eigentlichstes Element. Sie will überall nur holdes zweckloses Gaukelspiel der Phantasie, reinen und unbefangenen Erguß derselben, der keinen anderen Zweck hat, als dem angeborenen Darstellungstriebe zu genügen, Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn diese nur möglich wären. »Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?« fragt einmal Ludovico seinen Freund Florestan in Sternbald's Wanderungen. Was Jean Paul im Tone des Vorwurfs gegen den eben genannten Roman Tieck's sagt, er sei mehr eine Kunststimmung als ein Kunstwerk, das ist in diesem Sinne das Wesen der gesammten Romantik. Die Romantik hält sich überall nur an Stimmungen.

Wie Novalis in einem seiner herrlichen Fragmente (Novalis Schriften, herausgegeben von L. Tieck und Fr. Schlegel. 4. Aufl., Thl. 2, S. 132) auszusprechen wagt: »Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich,« so wendet er dann (S. 170) auch ganz konsequent diesen Gedanken auf die Poesie

an und fordert von dieser Nichts als eine bloß indirecte musikalische Wirkung. Plastische Gestaltung, feste Körperlichkeit, und wäre es die innigste Seelenplastik, ist in der romantischen Poesie schlechterdings unmöglich. Kaum beginnen sich die Gestalten von der schaffenden Subjectivität des Dichters loszulösen, da werden sie augenblicklich wieder in diese zurückgezogen. Denn nur das Unbestimmte ist geheimnißvoll, läßt der Phantasie unendlichen Spielraum und ist reines und unvermischtes Product derselben. Durchbildung ist Beschränkung; Charakter und physiognomische Bestimmtheit ist Verlust an unsagbarer Unendlichkeit, Abfall von der unergründlichen Tiefe des geheimnißvoll in sich verschlossenen Gemüthlebens. Daher nennt auch Friedrich Schlegel die Arabeske, dieses harmlos musikalische Wiegen der Linie in sich selbst, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie. Und vor Allem ist es die elementare Unbestimmtheit und Innerlichkeit des Tones, die als das eigenste und unmittelbarste Reich der Phantasie gepriesen wird. Namentlich ist die Instrumentalmusik die romantischste aller Künste und E. T. A. Hoffmann bezeichnet sie ausdrücklich als diese, denn in ihr wiegt sich auf den Tonwellen die Phantasie am freisten und ungebundensten. Gleichzeitig mit der romantischen Gefühlsweise erfolgt durch Beethoven die höchste Emanzipation der selbständigen Instrumentalmusik.

Aber vorher Bach!

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.

Ganz demgemäß ist die Darstellung. Das dämmernde Zwielicht träumerischer Stimmungen und Empfindungen verträgt nicht feste Conturen. Diese neue romantische Poesie hat es nie zu innerlich folgerichtiger markiger Charakterzeichnung, nie zu einer fest geschlossenen, in sich abgerundeten Komposition gebracht. Die Maßlosigkeit ist Gesetz. Nur das Nebelhafte, Verschwimmende, leicht Hingehauchte entspricht dem Ahnungsreichen, Geheimnißvollen, Unergründlichen. Strenge Motivirung würde die Willkür der genialen Laune vernichten; eine Komposition, die mehr sein wollte als ein geniales Potpourri oder als eine willkürliche witzige Aneinanderreihung lose zusammenhängender Situationen würde ein Maßhalten und eine besonnen nüchterne Beschränkung voraussetzen, durch die der Dichter, selbst wenn sie ihm möglich wäre, der unerschöpflichen Tiefe seines Geistes und Gemüths allzu viel vergeben würde. Prinzip der Darstellung ist einzig und allein der Witz der Phantasie und Empfindung, wie denn in der That die berühmten Fragmente im Athenäum dies Prinzip mit klarer Bewußtheit aussprechen.

Ja die Sache greift noch tiefer. Jene romantische Innerlichkeit, die am liebsten überall die Phantasie in

ihrem elementaren embryonischen Zustande, in dem ahnungsvoll dämmernden Dunkel der ersten schöpferischen Stimmung festhalten, d. h. das Undarstellbare darstellen will, geht sogar ungescheut so weit, die klare Sonderung der Poesie in ihre einzelne scharf abgegränzte Gattungen als einen Abfall von ihrer ursprünglichen Fülle und Ganzheit zu betrachten. Die romantische Poesie will, wie ein berühmtes Fragment im Athenäum (Bd. 1, Stück 2) lautet, »eine progressive Universalpoesie sein, sie umfaßt Alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zum Seufzer und zum Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange, sie ist mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst.« Das Gebiet und die Wirkung einer einzelnen Kunstform erscheint daher dieser romantischen Universalpoesie zu eng und dürftig. Sie will alle Wirkungen der Poesie, die epischen, lyrischen und dramatischen, zu gleicher Zeit erreichen und dadurch die volle Höhe jener eingebildeten Urpoesie wieder herstellen. Die Vermischung der einzelnen Kunstarten, d. h. die verschwimmende Formlosigkeit, wird Grundsatz und Doctrin und tritt mit dem Anspruche auf, die höchste Vollendung der Poesie, ja das allein und specifisch Poetische zu sein. Tieck bekennt es (Solger Briefwechsel und nachgel. Schriften, Thl. 1, S. 502), daß er in dieser Beziehung lange Jahre den Perikles von Shakespeare übertrieben verehrt und diese Form,

die so wunderbar Epik und Drama verschmelze und in die sich selbst Lyrik hineinwerfen lasse, begeistert für Genoveva und Octavian zum Vorbild gewählt habe. Und auch A. W. Schlegel steht gar nicht an, gerade in dieser chaotischen Formlosigkeit den Vorzug der romantischen Poesie vor der antiken zu erblicken. Seine Erörterung hierüber in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (herausgegeben von Böcking, Thl. 2, S 161) ist höchst lehrreich. Die antike Kunst und Poesie, heißt es dort, gehe auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische dagegen gefalle sich in unauflöslichen Mischungen; die gesammte alte Kunst sei gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt; die romantische dagegen sei der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooß, sich verbirgt. Jene sei einfacher, klarer und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens sei dem Geheimniß des Weltalls näher.

Wie könnte eine solche Poesie, die vor lauter Innigkeit und Innerlichkeit grundsätzlich nirgends zu einer festen äußeren Form kommt, irgend eine nachhaltige

äußere Wirkung erreichen? Nur bestimmte durchgearbeitete Thaten und Gedanken, nicht bloße Stimmungen und Empfindungen, zünden und packen. Eben wegen ihres rein musikalischen Grundtons schlägt diese Poesie Saiten in unserem Innern an, so tief und ergreifend, so lieblich scherzend oder rührend, wie dies einer mehr plastischen Dichtung nimmer gelingen kann. Frühlingszauber und Blumenfrische und alle süßen Wunder der Schönheit tauchen auf in der wonnetrunkenen Seele und wecken jauchzend wieder längst verschwundene Kinderträume. Aber, zerfahren wie diese Poesie ist, zerfließt sie auch eben so leicht wieder. Man ist, wie Tieck selbst einmal von einer solchen romantischen Dichtung in einem Briefe an Solger (Briefw. Thl. 1, S. 394) schreibt, entzückt und wahrhaft bezaubert von dieser Herrlichkeit; nur bleibt es nicht, ruht nicht, verflattert und vergeht wie Wolkenpracht und man kann sich der Gebilde nachher kaum noch erinnern. Und daher kommt es auch, daß namentlich die Lyrik dieser Romantiker im Ganzen genommen ohne tiefere Wirkung verhallt ist. Man sollte zunächst glauben, hier müsse die Lyrik recht eigentlich zu Hause sein, denn die Lyrik ist ja gar nichts Anderes als das subjective Austönen der subjectiven Gefühle, die Musik innerhalb der Poesie. Aber merkwürdig genug! man kann bei den Romantikern sehr bestimmt unterscheiden zwischen Liedern, die einer rein lyrischen Stimmung entsprungen und zwischen solchen, die größeren Dich-

tungen, Romanen oder Dramen, untergelegt sind. Die letzteren sind durchgängig voll der tiefsten ächtesten Poesie; Tieck's Genoveva erhält durch diese lyrische Gediche geradezu ihren specifischen Werth; die reine Lyrik dagegen ist meist ungenießbar. Woher kommt dieser innere Gegensatz der romantischen Lyrik? Daher, daß die Lyrik eine ganz bestimmte individuelle Lage und Empfindung voraussetzt. Nur einzig der natursinnige, tief religiöse Novalis hat ächte Lieder gedichtet, denn ihm gab seine religiöse Gesinnung diese ganz bestimmten individuellen Motive. Die übrigen Romantiker, wenn ihnen nicht von außen eine feste Situation gegeben ist, verweilen viel zu sehr in Träumen, Stimmungen und verschwimmenden Naturgefühlen. Weil die Lyrik musikalischer Natur ist, wollen diese Dichter sie ganz zu Musik machen und sie zu elementarer Empfindung, zum rein musikalischen Klang der Sprachlaute verflüchtigen und erweitern. Und zum größten Unglück ist trotz alle dem, außer Novalis, auch kein einziger Dichter unter ihnen, dem die melodische Musik der Sprache wahrhaft zu Gebot stände. Betrachtet nur diese romantische Lyrik, wie sie namentlich der Tieck'sche Musenalmanach für das Jahr 1802 als geschlossene Phalanx vorführt. Luftige, rasch wandelnde Wolkenbilder, leicht hingehaucht und eben so leicht wieder verblasen; spielende Träume flüchtig auftauchend und eben so flüchtig wieder verschwindend; nirgends bildliche Anschaulichkeit, nirgends Kraft und Tiefe. Und eben

deshalb greifen diese Gedichte so gern zu südlichen Formen, zu Sonetten, Terzinen, Ottaven und Sextinen, zu Alliterationen, Assonanzen und volltönenden Reimen; nur durch diesen lebensvollen Wechsel solch vielgestaltiger, sich fliehender und sich suchender Reimverschlingungen können sie den vollen Klang der Sprache und das freie Spiel der musikalischen Form zu selbständiger Bedeutung steigern, das Verschwimmende runden und dem Gestaltlosen wenigstens den Schein der Gestalt geben. Es ist hier einzig die äußere Musik und die Melodie der Wortlaute, an der sich diese Dichter erfreuen und durch die sie wirken. Gedichte in sogenannten freien Versformen, zu denen sich namentlich Tieck manchmal verführen läßt, sind schlechterdings unerträglich. Dann guckt die innere Leerheit und Trivialität überall hervor. Die romantische Innerlichkeit überstürzt sich in der Innerlichkeit der Lyrik und hebt sich dadurch selbst auf.

Es kommt eben überall das Weibliche, daß ich nicht sage, das Weibische zum Vorschein, das dieser Richtung zu Grunde liegt. Diese Romantiker — Tieck's Novellen sind, wie sich von selbst versteht, hiervon ausgenommen — haben nie einen Charakter mit folgerichtiger psychologischer Wahrheit durchgeführt. Dafür wissen sie ganz vortrefflich pikante Situationen zu erfinden, aber auch diese erschöpfen sie nicht, sondern lassen sie ebenfalls wieder in Nichts verpuffen

oder höchstens auf irgend eine unerwartete ungehörige Kaprice hinauslaufen. Sie behalten nie die Idee und den Plan des Ganzen im Auge, sondern verlieren sich in tausend unzusammenhängende unmotivirte Einzelnheiten, Nebenzüge und Kleinigkeiten, in eigensinnige Schrullen, Grillen und Launenhaftigkeiten. Sie sind ungesund durch und durch; selbst den kerngesunden Shakespeare wissen sie nur in diesem Sinne aufzufassen und nachzuahmen. Sie haben überall Blitze des Genies, Feinheiten, Zartheiten, die wundersam greifen und kaum bei den größten Dichtern gefunden werden; aber Eins verwischt und verdirbt das Andere. Nirgends Sammlung, nirgends Erhebung, überall nur flimmernde flackernde Irrlichter.

Die einzig wahrhaft naturgemäße Dichtungsart für die Romantik ist daher das Mährchen. Hier ist ihre springende phantastische Anschauungsweise ganz am Platze. Man erfaßt das Wesen des Mährchens ganz falsch, wenn man es als eine einzelne poetische Form hinstellt. Das Mährchen ist specifisch verschieden, es ist eine ganz andere Gattung von Poesie. Es ist der realistischen Poesie gegenüber die rein phantastische; im Gegensatz zur Poesie der Wirklichkeit die Poesie des Wunders. Das Mährchen ist durch und durch Phantasie. Es macht die Phantasie zum Schöpfer und Lenker der Dinge, es hebt den natürlichen Weltlauf auf, es erblickt im Gewöhnlichsten und Nächsten ein Wunder und umgekehrt

im Fremdesten und Uebernatürlichsten ein Gewöhnliches. Hier ist also der Witz der Erfindung durch Nichts beengt und gebunden, ein jedes Capriccio ist erlaubt, ja die vollständige Willkür und Gesetzlosigkeit der Form wird sogar durch das Traumhafte und Wunderbare des Stoffes selbst gefordert (Vergl. Novalis Thl. 2, S. 171). Was in anderen Dichtarten beleidigt, ist hier oft gerade der eigenste Reiz und die höchste Schönheit. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß in der ganzen neueren Literatur die Form des Mährchens nie wieder so oft und nie wieder so frisch und sinnig behandelt worden ist als von diesen romantischen Dichtern. Ja man kann sagen, das Mährchen ist erst von ihnen wieder entdeckt worden. Es kann kein Zweifel darüber sein, das Mährchen entspricht, wie überhaupt die Phantastik, nicht mehr dem Wesen unserer Zeiten. Wer aber die Romantiker von ihrer liebenswürdigsten Seite kennen lernen will und noch Kindlichkeit der Phantasie genug hat, sich in diese traumhafte Wunderwelt einleben zu können, der halte sich an ihre epischen und dramatischen Mährchen. Diese unter allen Dichtungen der Romantiker einzig und allein erfüllen das Gesetz der Kunst und zeigen Form und Inhalt in innigster Einheit und Wechselwirkung.

Dies führt uns von selbst auf die viel besprochene romantische Ironie. In Tieck's dramatischen Mährchen sprudelt sie am tollsten und ursprünglichsten.

Ueber diese Ironie herrscht jetzt die unsäglichste Begriffsverwirrung. Namentlich ist sie durch Hegel in unverdienten Verruf gekommen. Sie gilt ganz allgemein als ein freches Spiel mit den heiligsten Lebensinteressen, als ein schnödes Hinwegsetzen über alles Ernste und Wesentliche, als ein über Alles Hinaussein. Diese Auffassung ist ganz gewiß falsch. Vergißt man denn ganz und gar, daß die Romantiker stets von Anfang an, nicht bloß in der katholischen Periode, die rabbiatesten Fanatiker gewesen? Friedrich Schlegel hat den Namen und die Doctrin der Ironie erfunden. Und da Hegel immer übel gelaunt ist, so oft er auf Friedrich Schlegel zu sprechen kommt, so möchte man fast meinen, in seiner Entrüstung über die Ironie habe unwillkürlich und ihm selbst unbewußt diese persönliche Verstimmtheit die Hand im Spiele.

Hegel und seine Schule fassen und beurtheilen diesen Begriff als einen sittlichen. Und doch ist er in seinem ursprünglichen Ausgangspunkte ein rein ästhetischer. Sittliche Bedeutung gewinnt er erst in so fern, als Denkweise und Sprachgebrauch jener Zeit künstlerische Begriffe und Forderungen stets ohne weitere Vermittelung auf Leben und Sitte zu übertragen pflegte. Die Ironie ist nicht, wie man jetzt nach Hegel's Vorgange in allen Geschichten der Philosophie lesen kann, eine falsche Konsequenz aus Fichte, in dem Sinne, daß sie an die Stelle des absoluten un=

bedingten Ich das rein subjective, d. h. an die Stelle der sittlichen Freiheit die Willkür gesetzt habe. Warum findet sich denn dann bei Friedrich Schlegel diese Ironie immer nur in seinen ästhetischen Schriften, und nicht, wie man es jener Voraussetzung zufolge vor Allem erwarten sollte, in seinen philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804 — 1806 oder in einem der von Windischmann mitgetheilten philosophischen Fragmente? Die Ironie ist, wie sie auch Solger, der Aesthetiker der romantischen Schule, überall bezeichnet, ihrem Begriffe nach nichts Anderes als das nothwendige Gegenstück der künstlerischen Begeisterung, das Schweben des Künstlers über seinem Stoffe, sein freies Spiel mit ihm; oder wie es Tieck einmal ausdrückt, »jene letzte Vollendung eines Kunstwerks, jener Aethergeist, der befriedigt und unbefangen über dem Ganzen schwebt.«

Mit Einem Worte, an und für sich ist die Ironie nur ein neuer Name, und zwar ein sehr treffender, für eine alte Sache, für das ewige Gesetz der freien Form. Aber allerdings ist dies Gesetz, das erst wieder durch Göthe und Schiller zu seiner vollen Anerkennung und Geltung und z. B. in Schiller's Bearbeitung von Gozzi's Turandot zu recht absichtlicher Durchführung gelangt war, von den Romantikern, ganz ihrer subjectiv phantastischen Weise gemäß, subjectiv verzerrt worden. In dieser Beziehung hat He-

gel ein volles Recht zu seinem Zorne. Wie in der Romantik das Gesetz, daß die Formen der Kunst durch und durch aus der Phantasie geboren, daß sie frei, absichtslos und aller erdenschweren Stoffartigkeit enthoben sein sollen, allüberall in durch und durch absichtliche Phantastik ausartet, so ist es auch hier. Damit nur ja die Form als reine Form, als bloßes Gaukelspiel der Phantasie erscheine und nicht etwa in Gefahr komme, mit wirklichem Leben verwechselt zu werden, verneint hier der Dichter zu guter Letzt seine eigenen Gestalten und ist sorgfältig darauf bedacht, durch übermüthige Selbstparodie die Illusion, die er hervorgebracht hat, absichtlich immer wieder selbst zu vernichten.

Und hiermit kehren wir wieder zu Tieck's dramatischen Mährchen zurück, in denen diese romantische Ironie hauptsächlich und am eigenthümlichsten auftritt und in denen daher auch einzig und allein der Grund und das Wesen jener Schlegel'schen Doctrin zu suchen ist.

Seltsam genug! Diese dramatischen Mährchen Tieck's, einst einstimmig bewundert und gepriesen, erleiden heut zu Tage nicht selten den herbsten Tadel. Sogar so ganz entgegengesetzte Naturen wie Ruge und Gervinus begegnen sich hierin brüderlich. Diese absprechenden Urtheile fehlen darin, daß sie die haupt-

sächlichste, wenn nicht die einzige, Bedeutung dieser Stücke immer rein stoffartig in den Inhalt setzen. Ihr eigenstes Wesen liegt aber in der Form und, ganz in romantischer Weise, einzig in dieser. Wie Tieck überall das bloß Stoffartige geißelt, im Blaubart das Unwesen der Ritterromane, im gestiefelten Kater die prätentiöse Uncultivirtheit der Iffländerei, im Däumling die falsche Nachahmung der Antike u. s. f., so stellt er nun seinerseits in diesen Stücken überall die reine, von aller frechen Zudringlichkeit des Stoffs befreite Form selbst dar; die Form, der es nur um sich zu thun ist und die deshalb auch fortwährend ihren eigenen Inhalt persiflirt und ihn als einen zufälligen, willkürlichen, unwirklichen, recht absichtlich dem Spott und Gelächter preisstellt.

Tieck selbst motivirt diese Behandlung dadurch, daß er den Zweck des romantischen Lustspiels darein setzt (Krit. Schriften, Thl 1, S. 44), die Zuschauer gänzlich in die Empfindung eines Träumenden hinein zu wiegen. Mitten im Traume pflege die Seele oft ihre Phantome selbst nicht zu glauben, zanke gleichsam mit sich selber; schlafe aber der Träumende weiter, so bringe die unendliche Menge neuer magischer Gestalten die unterbrochene Illusion wieder zurück, halte uns in der bezauberten Welt fest, mache uns den Maaßstab der Wirklichkeit verlieren und überliefere uns am Ende völlig den Unbegreiflichkeiten. Aber wir brauchen für

die Begründung und theilweise Rechtfertigung dieser Behandlungsweise nicht nach so weiten und künstlichen Mitteln zu suchen. Wir stehen in den Tieck'schen Komödien durchaus auf dem reinsten Aristophanischen Boden. Auch bei Aristophanes haben wir es immer mit einer »verkehrten Welt« zu thun, mit einem phantastischen und widersinnigen Weltlauf. Zufall und Willkür sind in ihm die herrschenden Mächte. Der Dichter ist unbeschränkter Souverain, seine Laune ist das Schicksal. Und eben deshalb stellt sich nun auch der Dichter frank und frei auf die Bühne, unterbricht durch Parabasen mit Absicht den Fortgang und die Illusion reiner Gegenständlichkeit und erklärt in diesen ausdrücklich, daß dies seine Welt sei und was er mit ihr bezwecke. Nun ist es freilich wahr, die Aristophanische Komik kann nicht die moderne sein. Die moderne Komödie ist, dem mehr realistischen Wesen der neuen Kunst entsprechend, wesentlich Charakter- und Intriguenstück; ein culturhistorischer Fortschritt, der schon in Griechenland selbst durch den Uebergang der alten Komödie in die sogenannte neue gemacht wird. Aber eben so wahr ist, daß sich, eben weil das Komische so durch und durch subjectiver Natur ist, nichts desto weniger das phantastische Lustspiel nie ganz hat verdrängen lassen. Shakespeare's Sturm und Sommernachtstraum und seine romantischen Lustspiele überhaupt, Gozzi's Feenmährchen und die hier einschlagenden Stücke Holberg's, was sind sie denn an-

deres als selig heiteres Wiegen der Phantasie in sich, Lust und Freude an ihren eigenen luftigen Gestalten, an ihrer witzsprudelnden Laune, die sie aber in ihrem Uebermuth im nächsten Augenblicke selbst verlacht? Und Tieck, der Dichter, der so sehr der genialen Willkür seiner Phantasie lebt, daß er seine Dichtungen höchst charakteristisch fast immer nur als Productionen seiner »Laune« bezeichnet, er hätte sich nicht vorzugsweise von diesem übermüthig phantastischen Spiele angezogen und zur Nachahmung gereizt fühlen sollen? Es kam ihm Alles darauf an, vor der breiten Natürlichkeit Iffland's und Kotzebue's das Recht der Phantasie, vor der nüchternen verständigen Altklugheit Nicolaitischer Aufklärung »die liebe Albernheit« zu retten. Und muß man auch zugeben, daß Tieck's satirisches Lustspiel durch die klägliche Engherzigkeit des modernen Polizeistaates von der großen historischen Komödie zur zahmbeschränkten Literaturkomödie herabgedrückt, ja daß Tieck viel zu reflectirt und vor lauter Streben nach Absichtslosigkeit viel zu absichtlich ist, um selbst die tolle Lustigkeit und die jubilirenden Neckereien seiner nächsten Vorbilder, wie des Holberg'schen Ulysses von Ithacia, erreichen zu können, so thut man doch sehr Unrecht, über diese phantastische Komik Tieck's griesgrämig den Stab zu brechen. Wer je in glücklicher Stunde mit poetischem Sinne den Blaubart und den gestiefelten Kater, und vor Allem Tieck's köstlichste romantische Dichtung, den wunderherrlichen

Fortunat, gelesen, der möchte wohl doch geneigt sein, sich mit dieser phantastischen Traumwelt und der feinen künstlerischen Ironie zu versöhnen und sich ihrer herzlich zu freuen. Göttin Fortuna mit ihren Wundergaben ist freilich ein Wunder, das nur die phantastische Poesie sich gestattet. Aber von dieser einmal zugegebenen Voraussetzung aus — die Ihr Dichtern wie Aristophanes und Shakespeare ja ohne Weiteres einräumt — entwickelt sich dann Alles so klar, ja wenn man will, so nothwendig, daß hier in der That Gott Phantasus der schalkhafteste Grazioso ist, der nur je Humoresken gedichtet.

3. Die romantische Weltanschauung.

Phantasie und immer und überall Phantasie, das ist das Losungswort der Romantiker. Die Phantasie ist das Organ und Element des Denkens und ebenso sein ausschließlicher Gegenstand. Es existirt überhaupt Nichts als Phantasie. Alles, was ist, ist für und durch sie. Die Romantik ist, wie man es oft ausgedrückt hat, Phantasie der Phantasie.

Nicht also blos die Form der Romantik ist phantastisch, sondern auch ihr Inhalt. Alles, was die Romantiker nur im Entferntesten an Verstand und Prosa des Weltlaufs erinnert, ist von Hause aus ihr Tod-

feind. Daher ihr grenzenloser Haß und Kampf gegen die »herabziehenden Tendenzen« der Aufklärung, die sie verächtlich Abklärung nennen. Daher ihr Hang, selbst in das Kleinste, Unbedeutendste und scheinbar Fremdartigste Phantasie zu legen. Daher jene ästhetischen Thees und Salons in Weise des Tieck'schen Phantasus, Rumohrs Geist der Kochkunst und dergleichen Dinge. Daher ihre souveräne Verachtung des Volkes, dessen rohe Wirklichkeit den ideellen Ansprüchen und Bedürfnissen der ästhetisch gebildeten Phantasie widerspricht. Daher ihre aristokratische Exclusivität, die nur zwischen Platten und Genialen zu unterscheiden weiß. Daher, mit Einem Worte, all jener romantische Firlefanz, den das Ruge-Echtermeyer'sche Manifest unter der Rubrik »die Tradition und die Aristokratie der Geistreichen« (Ruge Gesammelte Schriften Thl. 1, S. 392—432) ebenso scharf als ergötzlich schildert.

Trotzdem sind dies Alles nur Aeußerlichkeiten; wenigstens im Verhältniß zum eigentlichen Kern der Sache. Man hat es auf nichts Geringeres abgesehen, als auf eine unmittelbare Verwirklichung des Idealismus in That und Leben. Oder vielmehr, es ist nur die Schuld der herrschenden Plattheit, daß man nicht allgemein einsieht, wie allerdings Natur und Menschheit Nichts sind als die thatsächliche Existenz der allgegenwärtigen Phantasie, die Realität des Idealismus. Erinnert die

ganze idealistische Richtung unserer klassischen und romantischen Dichter unwillkürlich an die gleichzeitige Philosophie Fichte's, so ist hier der Punkt, wo die Romantik über Fichte hinausgeht und dessen subjective Schranken zu durchbrechen strebt. Friedrich Schlegel's Polemik gegen die Wissenschaftslehre (vgl. Windischmann in den von ihm herausgegebenen philosophischen Vorlesungen Friedrich Schlegel's aus den Jahren 1804 — 1806, Bd. 2, S. 537) läßt sich kurz in das Wort zusammenfassen, das er selbst einmal (S. 421) begeistert ausruft: »Fichte ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist. Ich und Hardenberg sind doch mehr.« Und nur diesen neuen consequenten Idealismus hat Friedrich Schlegel im Auge, wenn er im »Gespräch über Poesie« (Sämmtliche Werke, Bd. 5, S. 264) sagt, »die Menschheit ringe jetzt aus allen Kräften ihren verlorenen Mittelpunkt wieder zu finden; der Idealismus in jeder Form müsse auf die eine oder andere Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben was er sei; es müsse und werde sich aus seinem Schooße ein neuer ebenso grenzenloser Realismus erheben.« Sein Freund Novalis, der wie wir eben sahen, hier durchaus mit ihm Hand in Hand geht, stimmt mit ihm darin auf's Vollkommenste überein. Ja seiner mehr poetischen Natur gemäß dringt dieser sogar noch weit beharrlicher und unerschrockener als selbst Friedrich Schlegel

auf die innige Einheit der wissenschaftlichen und dichterischen Phantasie, die die nothwendige Consequenz jenes kühnen Gesichtspunktes ist. Novalis nennt dieses Schlegel'sche Prinzip das Prinzip des ewigen Friedens (Thl. 2, S. 83) und folgert lustig »bald werde nur Eine Wissenschaft und Ein Geist wie Ein Gott und Ein Prophet sein.« Nur so ist es zu verstehen, wenn er (S. 165) sagt: »die Trennung von Philosoph und Dichter ist nur scheinbar und zum Nachtheil Beider. Es ist ein Zeichen einer Krankheit und krankhaften Constitution. Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Philosophie erhebt die Poesie zum Grundsatz, sie lehrt uns den Werth der Poesie kennen. Philosophie ist die Theorie der Poesie; sie zeigt uns, was die Poesie sei, daß sie Eins und Alles sei.«

Alle Philosopheme und Dichtungen der Romantiker jener Zeit sind von dieser Idee durchdrungen. Hatte Schiller den Dichter den wahren und vollendeten Menschen genannt, so gewinnt nun dies stolze Wort noch eine ganz andere Bedeutung. Ist nämlich die Poesie das Ein und All, so ist es dann ganz in der Ordnung, daß Novalis ohne Weiteres den ächten Dichter allwissend und eine wirkliche Welt im Kleinen nennt. Wie könnten auch die Grundgesetze der Phantasie (Novalis Thl. 2, S. 165) die entgegengesetzten der Logik sein? Im Gegentheil, es ließe sich gar wohl eine Phantastik, d. h. eine Wissenschaft der Phan-

tasie, als Gegenstück und Ergänzung der Logik denken (S. 150). Selbst jenes berühmte und berüchtigte Wort vom Wahnsinn des Dichters, über das schon Schiller so viel spöttelte, ist einzig aus dieser Anschauung hervorgegangen. Der Dichter, heißt es (S. 163), sei wahrhaft sinnberaubt, dafür komme Alles in ihm vor; er stelle im eigentlichsten Sinne des Wortes das Subject-Object vor.

Wir sehen, diese hervorleuchtende Zuversicht auf den realisirten Idealismus, der namentlich auch in Adam Müller (Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur S. 73) einen begeisterten Verkündiger findet, steht im innigsten Zusammenhange mit dem Schelling'schen Standpunkte. Auch dieser ist zu dieser völligen Einheit des Reellen und Ideellen vorgeschritten; auch er betrachtet die Kunst als bewußtlose Unendlichkeit, als höchste Offenbarung des Absoluten, von der alle Wissenschaften ausgegangen und in die alle wieder zurückmünden. Es ist hier überflüssig darnach zu fragen, wem die Priorität dieser Ideen zukomme.

Die Romantiker bethätigen natürlich ihrerseits dieses Allwalten der Phantasie, d. h. den realisirten Idealismus, in rein poetischer Weise. Sie zeigen uns die Phantasie als das schaffende und waltende Lebensgeheimniß der Dinge, und zwar sowohl in der unorga-

nischen Natur wie in der bewußten Menschenwelt. Jenes ist das Geheimniß der romantischen Naturpoesie; dieses das Geheimniß einer Dichtart, die man kurz und treffend als Poesie der Poesie zu bezeichnen pflegt.

Was nun die romantische Verherrlichung der Natur betrifft, so hat diese wesentlich zwei Seiten. Einerseits ist sie ein großer Fortschritt und erobert der Poesie neue ungekannte Gebiete. Seitdem der Mensch sich wieder freigemacht hat von den öden Fesseln platter Moral und Dogmatik und von dem naseweisen Aberwitze nüchterner Verstandesbildung, ist ihm auch wieder die Natur lebendig geworden und seine Seele füllt wieder die süße Leidenschaft für ihre Reize und Wunder. Die Zeit der Haller und der Brockes ist für immer zu Grabe getragen. Die Natur dient nicht mehr blos zu langweilig weitschweifiger Beschreibung oder zu prosaischen Beweisen für die Allmacht und Weisheit Gottes. Die Poesie ergreift jetzt den Wanderstab oder reitet mit wunderschönen Ritterfräulein auf weißem Zelter durch Wald und Flur, und Thränen der Rührung treten ihr in's Auge oder sie singt jubelnd aus voller Kehle, wie droben die Lerche über ihren Häupten, ein Lied der Freude, weil ihr die frische feierliche Stille flüsternder Waldeinsamkeit und all das tausendfarbige Glitzern und Blitzen der sonnbeschienenen thautrunkenen Gräser und Blumen oder die mondbe=

glänzte Zaubernacht und das andächtig über das Thal klingende Abendglockenläuten gar so wohl gefällt. Oder die Phantasie personifizirt sogleich überall, und es erweist sich, daß Formen, Farben, Duft und Schall, Wind und Welle nur verkappte und verzauberte Naturgeister sind, Elfen und Kobolde, Feen und Berggeister, die ihre Lieblinge unter den Menschen mit ihren Wundergaben beglücken, oder aus ihrem stillen Versteck heimtückisch über ihre unglücklichen Opfer hereinbrechen. Der Dichter erschließt uns die ganze Frische und Tiefe der Schöpfung.

Aber so einzig auch hier die frische Naturempfindung dasteht; auch in sie bohrt sich der Wurm der Romantik, die subjective krankhafte Verstimmtheit und Weltverachtung, die ganz in der Weise Werther's in der Natur ein ewig wiederkäuendes Ungeheuer erblicken will. So voll und frisch wie z. B. in Eichendorff's Taugenichts jubelt nur selten die Naturfreude und ungebundene Wanderlust. Nur selten wiegen wir uns so harmlos heiter in Rosen- und Sonnenschein, in Baumblüthe und Kinderleben, wie in Tieck's wunderherrlichem, zart und duftig hingehauchtem Elfenmährchen. Und auch Mährchen, wie der blonde Egbert und der treue Eckart, in denen die Naturgeister mit den Menschen verkehren, um die Guten zu belohnen und die Bösen zu strafen, oder wie Novalis schönes Mährchen von Hyacinth und Rosen-

blüthe, das eine tiefsinnige Wahrheit symbolisch verkörpert, sind leider nur vereinzelte Kleinodien. Meist schillert wie z. B. in Fouque's Undine, heiterer kindlich frischer Natursinn und unheimliches schreckhaftes Grauen, alle poetische Wirkung zerstörend, trüb durcheinander. Oder es stellt sich gar jener fatalistische Spuk, der Tieck schon in seinen ersten dramatischen Jugendversuchen, im Abschied und im Carl von Berneck, vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen setzen heißt, offen als alleiniges Element hin, und stürzt im Tannenhäuser und im Runenberg und Liebeszauber heimtückisch aus lauerndem Hinterhalt die Menschen ohne alle Schuld rettungslos ins Verderben. Tieck hat von dieser düsteren Naturansicht sein Lebelang nicht lassen mögen. Noch sein Mährchen, der schwarzbraune Bräutigam, in der Vittoria Accorombona zeigt diesen fatalistischen Zug in aller Grellheit. Fast in allen größeren Dichtungen Tieck's erscheint dem Helden das Geschick, das er erfüllen soll, vorher drohend als Traumgesicht; denn im Schooße der dunklen Natur liegt es längst vorher beschlossen und fertig. Die Natur steht dem Romantiker nicht neben der sittlichen Welt, sondern über ihr; sie ist ihre völlige Verneinung. Sie ist die alleinige Macht, vor der die menschliche Freiheit widerstandslos zusammenbricht.

Hier ist der Punkt, warum diese romantische Naturpoesie naturgemäß zuletzt in Mystik ausarten mußte.

Denn was ist die Mystik anderes als religiöse Naturphantasie? Auch sie sieht Alles als Bild und Alles im Bilde, und ist in tiefsinnigster Innigkeit entzückt und getroffen von der Tiefe und Herrlichkeit der Naturoffenbarungen. Aber sie wagt es nicht, diese Herrlichkeit der Natur als selbstständig anzuerkennen. Alle Eigenschaften, Herrlichkeiten und Geheimnisse dieser, macht sie vielmehr zu Eigenschaften, Herrlichkeiten und Geheimnissen Gottes, und läßt Jenseits und Diesseits, Gott und Welt, so prächtig und innig ineinanderschillern, daß diese gott- und welttrunkene Phantasie der Mystik mit ihrer tiefen Schwärmerei und Innigkeit sich nur allzuleicht als die innigste und darum allein wahre Einheit und Durchdringung von Theosophie und Poesie dem empfänglichen Herzen einschmeichelt. Auch jene Einsicht in die absolute Abhängigkeit des Menschen von der Naturbestimmtheit, die sich Tieck und mit ihm die Romantiker überhaupt aus dem französischen Materialismus geschöpft hatten, finden sie hier als mystisches Dogma wieder. In Jacob Böhme und Tauler sehen Tieck und seine Anhänger ihr Christenthum und »das lebendigste Wort der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte.« Tieck enthüllt es in einem höchst interessanten Briefe an Solger (Th. 1, S. 539) ganz offen, wie ihm diese einsame Beschäftigung mit den Wundern der Mystik die heitere Welt mit Finsterniß bedeckte und seinen Geist verschattete und verdunkelte. Mag es mit Tieck's Uebertritt zur

katholischen Kirche beschaffen sein wie es will, so viel ist gewiß, nicht wenige Romantiker mögen gerade durch diesen mystischen Naturfatalismus und die daraus entspringende Verzweiflung an sich selbst zum Katholizismus geführt sein. Was bleibt mir bei dieser trostlosen Ansicht der Dinge am Ende als der Glaube und die Hoffnung göttlicher Gnadenerlösung?

Dies ist jedoch erst ein späterer Standpunkt der Romantik. Für jetzt verweilt sie noch schlechthin in der unbedingten Apotheose der auf sich gestellten Phantasie. Noch mehr als in der Naturpoesie tritt dies überall da hervor, wo sie sich in der bewußten Menschenwelt bewegt. Zweck der Darstellung ist dann einzig und allein, die Poesie, sowie sie der Grund und das Wesen der Dinge ist, so andererseits auch als Grund und Wesen alles menschlichen Denkens und Handelns zu verkünden. Dies ist der Grund, weshalb man diesen Zweig der romantischen Dichtung jetzt allgemein als Poesie der Poesie bezeichnet.

Man kann, wie es oft geschieht, diese Dichtungen Künstlerromane nennen. Nur ist dabei leicht Mißverständniß zu befürchten. Jene Künstlerromane der früheren Zeit waren didaktische Kunsttheorien in poetischem Gewande; die hier vorliegenden Dichtungen aber sind reine Gefühlsüberschwenglichkeit, reines Schwelgen der Kunst und des Künstlergemüthes im Preis ihrer eigenen Herrlichkeit. Ihr Inhalt ist ganz folgerichtig ein

dreifacher. Erstens Verherrlichung der Kunst als solcher, und Sehnsucht nach ihrer ganzen Fülle und Ursprünglichkeit. Dies tritt am frühsten und eigenthümlichsten in Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in Sternbald's Wanderungen, und in den Phantasien über die Kunst hervor. Oder zweitens, die Poesie stellt sich nun in der That als den Mittel- und Haltpunkt des ganzen Weltalls hin. Die Poesie wird zur Metaphysik. Dies geschieht im Heinrich von Ofterdingen. Oder endlich drittens, die Poesie wirft sich zum Prinzip und zur Richtschnur des sittlichen Handelns auf. Hatte früher, vor der Sturm- und Drangperiode, die Poesie lediglich im Dienste der Moral gestanden, so wird jetzt umgekehrt die Moral in den Dienst und unter die Herrschaft der Poesie gestellt. Die Poesie wird zur Ethik. Dies, mit der Einseitigkeit der subjectivsten Idealistik durchgeführt, ist der Sinn und die Bedeutung von Schlegel's Lucinde.

Wir betrachten diese Dichtungen etwas näher. Sie spiegeln am reinsten die Romantik in ihrer ersten Periode. Sie sind ihr Glaubensbekenntniß, ihre nothwendige Spitze.

Grade je mehr diese jungen Dichter zum ersten Male der platten Aufklärung gegenüber sich der Selbstherrlichkeit der Poesie bewußt werden, grade um so

unerschöpflicher sind sie in deren Preise. Es ist nicht zufällig, daß Novalis, Tieck und A. W. Schlegel, alle drei zugleich, die Arionsage besingen. Die Apotheose der Kunst kehrt überall wieder. Und in der That, jene oben angeführten Werke von Tieck und Wackenroder, der Klosterbruder, Sternbald und die Kunstphantasien handeln ihrem wesentlichsten Gehalte nach ebenfalls von Nichts als von diesem Thema. Heutzutage hat man hierüber ganz irrige Ansichten. Jene Polemik, die im Jahre 1817 im zweiten Heft von Göthe's Kunst und Alterthum gegen die »neudeutsche, religiös-patriotische Kunst« erschien, beschuldigt diese Werke als hauptsächliche Anregung und Beförderung der nazarenisch katholischen Tendenzmalerei. Auf diese Auctorität hin ist dies zum allgemeinen Vorurtheil geworden; in allen Literaturgeschichten kann man von der »alterthümelnden, christelnden« Tendenz jener Werke lesen. Und doch ist dies durchaus falsch und ungerecht. So sehr auch Göthe in einem späteren Hefte von Kunst und Alterthum (Werke Bd. 32, S. 215) uns glauben machen will, dies sei schon immer seine Ansicht gleich beim Erscheinen des Klosterbruders gewesen, so ist dies nichtsdestoweniger ein Irrthum. Diese Anklage ist erst unter dem Einflusse späterer Eindrücke entstanden. Jene Schriften wissen noch Nichts von solch einseitiger tendenziöser Beschränkung; im Gegentheil, sie machen grade gegen diese die entschiedenste Opposition, dringen auf Univer-

salität und Toleranz des Kunstgeschmacks (Klosterbruder S. 100, 105), da »das Kunstgefühl überall ein und derselbe Lichtstrahl sei und sich unter verschiedenen Zonen in tausenderlei verschiedene Farben breche,« sie preisen zugleich mit Albrecht Dürer vor Allem den »göttlichen Rafael« und Michel Angelo, ja sogar Wateau's sinnliche Bilder, sie verherrlichen mit innigster Wärme Luther und den Protestantismus, kurz, sie haben keine andere Tendenz als den Eifer gegen die Aeußerlichkeit des herrschenden Zeitgeschmacks, das Streben vom Kalten und Gemachten, vom Zierlichen und Geleckten auf das Ursprüngliche und Gefühlte. Sie wollen, daß das Werk der Kunst warm und innig aus dem innersten Herzen und Gemüthe quelle, daß es Sache der innersten Gesinnung sei; und nur in diesem Sinne preisen sie die treue Innigkeit und religiöse Tiefe der alten Meister. Vergl. Steffens Was ich erlebte, Bd. 4, S. 389 ff. Der junge gährende Most der ersten Kunstbegeisterung sprudelt in diesen Schriften. Sie sind die jugendlich dithyrambische und deshalb so gefühlsinnige, aber durch und durch überschwengliche Verherrlichung der neuen Göttin.

Wie ganz anders der Heinrich von Ofterdingen! Er ist auch eine Apotheose der Kunst und Poesie, aber in weit umfassenderer, in rein metaphysischer Bedeutung. Die Poesie hat hier nicht blos die

beschränkte Geltung einer besonderen, in sich scharf abgegrenzten Geistesthätigkeit, sondern schlechthin Alles, das ganze Weltall, verklärt sich hier zu Poesie. Der Heinrich von Ofterdingen ist das romantische Gegenmanifest gegen den Wilhelm Meister. Es ist hier der absolute Sieg der Poesie. Die Poesie ist der Urgrund und der Anfang und das Ende des All, »die Mährchenwelt wird ganz sichtbar, die wirkliche Welt selbst wird wie ein Mährchen angesehen.« Daher entspricht die Anlage des Ofterdingen der Anlage des Meister ganz genau. In den Lehrjahren Meister's kommt der Held mit jedem Schritte, den er vorwärts thut, immer mehr und mehr von allen Luftgebilden und trügerischen Hoffnungen hohler Ideale zurück, bis er zuletzt die ideale Auffassung des werkthätigen Lebens selbst als letztes Ziel und Resultat aller menschlichen Bildung für sich gewinnt. Im ersten Theile des Ofterdingen dagegen nähert sich grade umgekehrt der Held mit jedem Schritte nur der immer helleren Erfüllung des dunkel in ihm schlummernden Dichtertraumes. Alles wird hier nur der Bildung des Dichters dienstbar. Fabel und Eros gehen mit einander Arm in Arm durch die Welt, ein mächtiger Frühling ist über die Erde verbreitet, das große Geheimniß ist Allen offenbart und bleibt ewig unergründlich.

Wenn man in Mährchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

Wie daher der Realismus des Meister in die Pflicht der Entsagung ausläuft, — die Wanderjahre, seine Fortsetzung, heißen die Entsagenden —, so findet der Idealismus der Romantik, unter dessen Zauberstabe sich Alles in lebendigste Poesie wandelt, im zweiten, leider unvollendeten, Theile des Ofterdingen seine freilich nur erträumte »Erfüllung.« »Die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist eingefallen; Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf.«

Hier stehen wir auf der höchsten Spitze der Romantik. So energisch und durchgreifend hat sich nie wieder die einseitigste Idealistik an die Stelle der Realität gesetzt. Die wirkliche Welt existirt für Novalis gar nicht; er lebt nur im Traum- und Wunderlande seiner Phantasien. Nirgends feste Gestaltung. Ueberall die süßeste Lyrik und die frostigste Verstandesallegorie bunt durcheinander, bis zuletzt, so weit aus dem erhaltenen Entwurfe des zweiten Theils erhellt, Alles in eine einzige große bodenlose Allegorie zusammenfließt.

Von der romantischen Metaphysik wenden wir uns zur romantischen Ethik, d. h. zur Lucinde von Fr. Schlegel.

So nämlich fasse ich die Lucinde auf. Man ist gewöhnlich mit dem Urtheile über dieses Buch sehr schnell fertig. Die keck herausfordernde, aufdringliche Frivolität des Tones, in dem es geschrieben ist, hat es veranlaßt, daß man sich immer nur an diesen Einen Punkt zu halten pflegt. Sogar Schleiermacher in seinen »vertrauten Briefen,« und Gutzkow in seiner verrufenen Vorrede zu diesen finden in der Lucinde nur die Idee der freien Liebe. Und doch ist dieses Buch sehr weit davon entfernt, nur eine Proklamirung der freien — genialen Naturehe sein zu wollen. Diese ist nur ein Moment in ihm, wenn auch ein sehr bedeutsames. Die Lucinde ist die romantische Lebensphilosophie; sie will das wirkliche Leben zur Kunst, zum freien poetischen Spiel machen, zum träumerischen Abandon des spiritualistischen, sich sebst überlassenen, absoluten Phantasielebens. Diesen Gedanken spricht der Schlußabschnitt der Lucinde »Tändeleien der Phantasie« klar aus, und leitet dadurch die aphoristisch hingeworfenen, zusammenhangslos durcheinander laufenden Reflexionen in ihren Einen gemeinsamen Brennpunkt.

Es wäre ein nutzloser Versuch, die Lucinde als Kunstwerk retten zu wollen. Sie ist und bleibt, wie sie schon A. W. Schlegel nennt, »eine thörichte Rhapsodie« voll irrlichtelirender Phantasmen und Paradoxien, ein Buch, offenbar darauf berechnet, Skandal zu

machen. Aber es ist gewiß, man thut dem Buche Unrecht, wenn man eben Nichts in ihm sieht als jene schamlos sich aufdrängende »Empfindung des Fleisches;« es ist seiner Intention nach auf eine Totalität angelegt. Und in diesem Sinne bezeichnet Fr. Schlegel einmal in einem Briefe an Rahel (Gallerie von Bildnissen, Th. 1, S. 232) die »Abendröthe« einen Cyclus von Gedichten, als Fortsetzung und Schluß der Lucinde. Dort aber hat der Dichter bereits den spiritualistischen Standpunkt dieser Lucinde verlassen, dort wünschen und streben die Sinne nur wieder in das All zu verschweben. Das Unglaubliche ist geschehen, der Dichter der Lucinde ist fromm geworden, und setzt auf den Tempel, der dem heidnischen Cultus der Sinne geweiht war, ein katholisches Kirchendach.

Und in derselben katholischen Kirche finden wir nach wenigen Jahren fast die gesammte romantische Dichterjugend. Das ist eine Erscheinung so wunderbar und unerwartet, daß es uns drängt, ihrem Grunde und Wesen auf's Genaueste nachzugehen.

Damit kommen wir wieder auf unsern ursprünglichen Ausgangspunkt, auf die Betrachtung des poetischen Idealismus in unserer Literatur überhaupt. Die Poesie verlangt durchaus äußere Formen und Gegen=

stände. Und da sie diese hier in ihrer poesielosen Zeit und Umgebung nicht finden konnte, so flüchtete sie sich zu den großen Mustern der Vergangenheit. Die Romantik lehnt sich, wie dies ihre vorwiegende Innerlichkeit und Subjectivität von selbst bedingt, an Kunst und Denkweise des Mittelalters und verhält sich zu dieser ganz in derselben Weise, wie die Göthe-Schiller'sche Richtung ihrerseits zum Alterthum.

So angesehen, wird diese plötzliche Wendung der romantischen Schule, diese Hinneigung zu Katholizismus und Mittelalter, die sonst schlechterdings unerklärlich bleibt, auf einmal begreiflich, ja sie erscheint sogar als schlechterdings in sich nothwendig. Eine solche genetische Entwicklung erfordert aber unbedingt einen Rückblick auf die gleiche Idealistik Göthe's und Schiller's, und deren gleichlaufende Hinneigung zum Alterthum. Dieser Rückblick ist hier um so nöthiger, je weniger grade diese Seite an Göthe und Schiller bisher von der Kritik beachtet worden.

III.

Göthe und Schiller in ihrem Verhältniß zur Antike.

Wir klagen heutzutage mit Recht über die durchgängige Unsicherheit unserer Künstler in der Wahl ihrer Formen und Stoffe, und sehen darin den schlagendsten Beweis von der trostlosen Schwäche und Gemachtheit unseres gegenwärtigen Kunstlebens. Aber klagen wir unsre Gegenwart nicht allzu hart an. Diese Unsicherheit ist nicht blos der Fluch unserer Tage; sie brach schon in einer Zeit herein, die wir vorzugsweise als die klassische Blüthezeit unserer Literatur zu betrachten gewohnt sind.

Auch unsere großen Dichter, Göthe und Schiller, schaffen in ihren späteren Werken nicht mehr unmittelbar aus der zwingenden Triebkraft ihrer eigenen Zeit heraus, sondern stehen zu dieser in bewußtem Gegensatz.

Sie kehren zur Antike zurück. Nur in der alten Kunst ist ächter Stil und wahre Idealität. Eine Kunst,

die die Reinheit der Antike nicht erreicht oder sich dieser nicht wenigstens annähert, ist daher in ihren Augen entweder gar keine Kunst oder nur eine sehr untergeordnete. Diese unbedingte Rückkehr zur Antike, jetzt nachdem uns eine Kluft von mehr als zwei Jahrtausenden von ihr trennt, ist ein Widerspruch, ein prinzipielles Unding. Sie geht aus einer tiefen Wahrheit, aus Anerkennung der reinsten Kunstschönheit hervor; sie kann daher in ihrer Art vortreffliche Kunstwerke schaffen. Aber sie ist nichtsdestoweniger ein innerer Widerspruch, der letztlich die höchste Vollendung vereitelt und deshalb nothwendig früher oder später seinen natürlichen Gegensatz hervorruft.

Unsere beiden Dichter stehen in dieser antikisirenden Kunstrichtung nicht vereinzelt. Diese griff in jener Zeit in allen Künsten durch, ja sie ist sogar ursprünglich von den bildenden Künsten ausgegangen. Carstens, Eberhard Wächter, Schick und Koch bezeichnen diese Epoche unter den Deutschen, David und seine Schule, wenn auch in französischer Weise etwas allzu theatralisch, unter den Franzosen. Die lang gehegten Alterthumsstudien haben die einsame Studirstube verlassen; sie sind thatkräftig geworden. Der rohe Naturalismus und die hohle manierirte Idealistik, die bis dahin ausschließlich geherrscht und die Künste untergraben hatten, haben mit diesem wiedererwachenden Bewußtsein vom Wesen des alten Stils den letzten

Todesstoß erhalten. Wer Künstler genug ist, um eine Ahnung von der Größe und Wichtigkeit dieser Arbeit zu haben, der wird es begreifen, warum dieses künstlerische Stilisiren zunächst so streng und einseitig hervortritt. Der Künstler will lieber einen unhistorischen Anachronismus begehen als in die frühere Unart zurückverfallen.

Göthe und Schiller stimmen in dieser exclusiven Strenge vollständig mit einander überein. Sie unterscheiden sich nur darin, daß sie ein und dasselbe Ziel auf verschiedenem Wege verfolgen. Obgleich die Anregung dieser antikisirenden Richtung anfänglich von Göthe ausgeht, führt sie doch Schiller weit genialer und selbständiger durch als Göthe selbst. Schiller sucht nach wie vor trotz des antiken Stils die Forderungen der Gegenwart im Auge zu behalten und ihnen Rechnung zu tragen. Göthe dagegen bricht die Brücke, die ihn mit seiner Zeit verbindet, rücksichtslos hinter sich ab und fällt daher in allen Dichtungen, die dieser Richtung angehören, der unwirklichsten und eben deshalb auch unwirksamsten Mythik und Allegorik anheim.

1. Göthe.

Augenfälliger noch als in seinen Dichtungen sehen wir Göthe's antikisirende Stilistik in seinen kunsthistorischen und dramaturgischen Bestrebungen.

Der Herausgeber der Propyläen und der späteren Zeitschrift »Kunst und Alterthum« läßt sich auf kein Pakten und Rechten und Vermitteln ein. Er weist immer und immer wieder darauf hin, daß es in der Kunst nicht auf Naturwahrheit ankomme, sondern auf Kunstwahrheit. Er stellt für die bildenden Künstler Preisaufgaben aus dem Gebiet der alten Mythologie, und dringt überall auf Großheit und Plastik der Formen in griechischer Weise. Er wird unwillig, sobald er irgend eine Richtung gewahrt, die dieser, wie er glaubt, ewig maßgebenden Ansicht widersprechen könnte. Er, der einst in seiner Jugend der begeisterte Lobredner Erwin's von Steinbach und der mittelalterlichen Baukunst gewesen, er kann jetzt gar nicht Worte finden, die hart genug wären, diese gothische Baukunst über Gebühr herabzusetzen. Er ist, wie wir sahen, der Erste, der sich dem wiedererwachten Sinn für altdeutsche und altitalienische Malerei mit schroffster Ungerechtigkeit widersetzt; sein Auge ist durch die Hakkert und Tischbein und durch eigenen Dilettantismus allzusehr verwöhnt worden, um die Wärme und Innigkeit dieser Formen und Farben zu fühlen und zu verstehen. Er wollte in der bildenden Kunst lieber kalte idealistische Manier als unbeholfene Natur, denn er war dilettantistisch genug, um diese mit Naturalismus zu verwechseln.

Und was er nicht in der bildenden Kunst erreichen

und durchführen konnte, das führte er unbeschränkt als Dramaturg durch; denn die Bühne ist das Gebiet, auf dem sich Poesie und bildende Künste am innigsten begegnen, sich gegenseitig heben und tragen. Die weimar'sche Theaterschule, wie sie Ed. Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst vortrefflich schildert, wird unter Göthe's Leitung der getreueste Ausdruck dieser antikisirenden Richtung, der verrätherisch klare Spiegel all ihrer Vorzüge und schroffen Einseitigkeiten. Nicht wie bisher die Natur, sondern nur die Antike ist das Formenmuster für Rede und Geberde. Es gilt nicht mehr die schöne Wirklichkeit, die Lessing als das Ziel der dramatischen Darstellung hingestellt hatte. Nur die schöne Wahrheit gilt; nur der Adel und die Idealität, durch die sich die Kunst von Hause aus streng von der Wirklichkeit abscheidet und über alle Endlichkeit des gemeinen individuellen Daseins zu erheben weiß. Nicht das Eigenthümliche, Individuelle, sondern nur das Allgemeine, Typische, Ideale. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde. Dem herrschenden Naturalismus tritt hier grundsätzlich ein stark ausgesprochenes Extrem gegenüber. Das Bühnendekorum wird wieder in seine volle Herrschaft eingesetzt, die alten Conventionen gewinnen wieder ihren alten Einfluß. Die Profilstellungen oder gar die Rückenwendungen des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde ist Göthe ein Gräuel. Die Darstellungen bekommen selbst bis auf das Lustspiel

einen bewußten absichtlichen Vortrag, eine gewisse künstlerische Ostentation. Das wesentlich dramatische Moment der künstlerischen Unmittelbarkeit ist geschwächt, das warme, gesunde, pulsirende Blut der bisherigen Spielweise abgekühlt. Die Einwürfe daher (vergl. Devrient Bd. 3, S. 371), die man gegen die weimar'sche Schule machte, sie lehre nicht die eigentliche Menschendarstellung, sondern wolle nur systematische Einführung gewisser Formen, welche dem antiken Theater entnommen alle Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit individueller Lebenserscheinungen vernichte, mochten von den Gegnern zwar vielfach übertrieben werden, aber ohne Grund waren sie gewiß nicht.

Eine solche Spielweise verlangt ein angemessenes Repertoir. Aus dieser Zeit und Richtung datirt sich vornehmlich jenes Unwesen, das vor Kurzem wieder mehr als je aufgelebt ist, das Unwesen, auf unsere Bühnen ohne Weiteres antike Stücke zu bringen. Lustspiele von Terenz und Plautus wurden sogar mit den alten Masken vorgeführt und kündigen damit einem der wesentlichsten Elemente der neueren Schauspielkunst, der lebendigen Mimik, den Krieg an. Die Antigone schreitet über die Bühne und mit ihr antisirende Stücke von Göthe und Schiller und Einsiedel, und wenn die eigene Production für den Bühnenbedarf nicht hinreicht, greift man zu dem feierlich tragischen Calderon und zu den biblischen Stücken Alfieri's.

Hier ist sogar der Punkt, wo sich das einst viel geschmähte Theâtre français durch seine Feierlichkeit und Gemessenheit empfiehlt. Schiller's Gedicht »an Göthe, als er den Mahomet auf die Bühne brachte,« spricht den Zweck unverhüllt aus, der Franke dürfe zwar nicht Muster werden, aber er sei ein Führer zum Besseren und komme, wie ein abgeschiedener Geist, um die oft durch falsche Rührung und rohe Formlosigkeit entweihte Scene zu reinigen. Corneille's Cid wird von Einsiedel, Voltaire's Mahomet und Tankred von Göthe, Racine's Phädra von Schiller bearbeitet. Ja sogar Shakespeare, in dessen gesunden Adern kein Blutstropfen solcher falscher Abstraction zu finden ist, muß sich dieser abstracten Manier fügen. Schiller bearbeitet den Makbeth, und wenn irgend Etwas, so können die tiefgreifenden Veränderungen, die er sich hier mit den Hexen erlaubte, und die ganze Form dieser Bearbeitung, so wie die unter Schiller's unmittelbarer Aufsicht entstandene Uebersetzung und Bearbeitung des Othello von Heinrich Voß die ganze Einseitigkeit und Gewaltsamkeit dieser Richtung beweisen. Ebenso bearbeitete Göthe Romeo und Julia. Devrient macht mit feinem Spotte (Bd. 2, S. 374) darauf aufmerksam, wie hier unsere Klassiker von der Höhe ihres idealen Standpunktes aus unversehens wieder in den höfischen Staatsactionsgeschmack des 17. Jahrhunderts einmünden.

Wie hätten diese Bestrebungen ohne die entschie-

denste Rückwirkung auf die eigene Production bleiben können? Gerade bei Göthe ist es doppelt nothwendig, hier auf diese dramaturgische Thätigkeit hinzuweisen, denn nur auf diese Weise wird es erklärlich, wie zu derselben Zeit, da er in der Lyrik noch die frischesten und ursprünglichsten Lieder dichtet und sich in den Wahlverwandtschaften und in Dichtung und Wahrheit und in den gleichzeitigen kleinen Novellen ohne Scheu auf den modernsten Boden stellt, er im Drama überall so kothurnartig einherschreitet. Auf der einen Seite durch die Forderungen der Zeit, auf der anderen durch die Maßgabe seines antikisirenden Kunstprinzips gedrängt, scheint Göthe gradezu eine Zeit lang in der unbegreiflichsten Rathlosigkeit und Begriffsverwirrung hin- und hergeschwankt zu sein. Wie konnte er sonst, im Jahre 1805, also noch in der vollsten Frische seiner Kraft, in den Anmerkungen zu Rameau's Neffen (Bd. 29, S. 331) Shakespeare und Calderon als vor dem höchsten ästhetischen Richterstuhle untadelig bezeichnen, ja ihnen sogar vermeintliche Fehler in Rücksicht auf die Zeit und Nation, für welche sie arbeiteten, zum größten Lobe wenden und doch in demselben Augenblicke den Hamlet, Lear, die Anbetung des Kreuzes, den standhaften Prinzen schlechtweg als »barbarische Avantagen, entstanden aus der Berührung des Ungeheuren mit dem Abgeschmackten« ärgerlich abfertigen?

Es ist gar nicht zu sagen, wie verderblich diese

Richtung auf Göthe eingewirkt hat. Jetzt würde wohl schwerlich Iphigenie die hohe edle Reinheit und allgemein menschliche Geltung bewahrt haben, die diesem idealen Stile die volle Wärme der unmittelbarsten Wirkung sichert. Wir wissen aus dem Briefwechsel Schiller's und Körner's, daß Göthe wirklich in dieser Zeit mit Geringschätzung auf dieses klassische Gedicht herabsah. Die schöne Wendung, die uns dieses Gedicht so nahe rückt, nämlich, daß einzig in die heiligende und alle innere Zerrissenheit versöhnende Milde und Reinheit ächter Weiblichkeit die Lösung des tragischen Conflictes gelegt ist, würde er jetzt wahrscheinlich als allzu modern verschmäht und lieber den antiquarischen Apparat der antiken Tragödie beibehalten haben, wie er sich ja als Dichter der Achilleis in der That unmittelbar der Reihe der homerischen Rhapsoden anreihen wollte.

Göthe's jetziger Standpunkt ist von der Iphigenie allzu verschieden, als daß wir ihn nicht noch etwas schärfer hervorheben müßten. Diese antikisirenden Dramen Göthe's, wie sie seit dem Anfang dieses Jahrhunderts nach und nach zum Theil durch zufällige äußere Anlässe entstehen, die natürliche Tochter, Helena, Paläophron und Neoterpe, Was wir bringen, Pandora, Epimenides Erwachen und einige andere kleine Festspiele, sind zwar unter sich sehr verschieden in Form und Inhalt, aber sie alle, zum schlagenden Unterschiede von den früheren Dichtungen Göthe's, bewegen sich

nicht sowohl in individuellen vollkräftigen Gestalten, sondern fast ausschließlich in Symbolen und Allegorien. Bei einem Dichter, der noch die Wahlverwandtschaften schreiben kann, ist dies nicht Folge sinkender Productionskraft, sondern lediglich Folge eines bewußten, wenn auch falschen, Kunstprinzips. Göthe rühmt noch in seiner Schrift über Winckelmann, daß sich die Alten immer an das Nächste, Wahre und Wirkliche halten und daß selbst ihre Phantasiebilder Knochen und Mark haben. Und doch hat er sich in der poetischen Praxis mehr als billig einer falschen Auffassung der alten Kunst und Mythologie hingegeben, die damals ziemlich allgemein in der Künstlerwelt geherrscht zu haben scheint.

Die Charaktertypen der alten Tragödie und die in jener Zeit eben auftauchende symbolische Betrachtung der alten Mythologie hatten nämlich den Irrthum hervorgerufen, als seien die Gestalten der alten Sage und Kunst bloße Begriffsallgemeinheiten, plastische Ausdrucksformen und Sinnbilder bestimmter Ideen und Zustände. So erhebt sich auf einmal mitten aus der Nachahmung der Antike heraus, als eine falsche Konsequenz derselben, eine neue Art symbolischer Kunstdarstellung, unter deren Nachwehen wir noch heute zu leiden haben. Die Kunst strebte nach Typen, statt nach Individuen. Ja hie und da ging sie sogar so weit, ohne Bedenken an die alte Mythe als an die

schönste, althergebrachte und eben deshalb allgemein verständliche Bilderschrift anzuknüpfen und, in ihr selbständig fortdichtend, ihre Gestalten wie feste Hieroglyphen zur Darstellung eigener, zum Theil ganz moderner, Anschauungen, Gedanken und Gefühle zu verwenden. Einzelne Arbeiten von Thorwaldsen und vor Allem die erst in unseren Tagen ausgeführten großartigen Bilder Schinkel's in der Vorhalle des Berliner Museums sind die nächsten und sprechendsten Belege dieser Dichtart. Es giebt Nichts, was unkünstlerischer wäre, als solche Darstellungsweise. Allegorie ist sie, Nichts als nackte Allegorie. Es ist wahr, Schiller hat in jenem berühmten Briefe an Göthe (Briefwechsel Bd. 3, S. 52) Recht, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken sind. Aber trotz aller Größe und schlichten Gegenständlichkeit sind sie doch Individuen; Schiller hebt selbst hervor, wie durchaus individuell, wie nur für diesen einzigen Fall passend, z. B. die Dejanira in den Trachinierinnen gefaßt und behandelt sei. Und auch die alte Mythologie ist sehr weit entfernt, in ihren Göttern und Heroen bloße Begriffssymbole aufzustellen. Diese sind vielmehr im Bewußtsein der Griechen durch und durch lebendig und persönlich. Sie sind eben mythisch, nicht allegorisch. Und am allerwenigsten sind sie Vorbilder der Allegorie.

Beide Irrthümer dieser falschen Symbolik theilte

Göthe, sowohl jene falsche Auffassung der Charaktertypen in der alten Tragödie wie die Verflüchtigung der lebendigen Göttergestalten zu kalten Allegorien. Es ist, als hätte hier Göthe's Naturbetrachtung, in der er auch überall nach Urtypen suchte, dieser dichterischen Typik willig in die Hände gearbeitet. Die eben genannten Dramen alle sind nicht lebendige Dichtungen, sondern poetisirende Reflexionen; ihre Gestalten sind nicht individuelle Charaktere, sondern bloße Masken, Begriffssymbole, personifizirte Abstracta. Und zwar so, daß wir ganz folgerichtig jenen gedoppelten Irrthum in ihnen wiederfinden. Sie zerfallen in zwei Klassen. In solche, die sich ihre eigenen Typen und Symbole schaffen, und in solche, die sich an alte Mythen und mythische Figuren lehnen, um sie ganz in dem Sinne, wie wir dies an der bildenden Kunst gewahrten, zu eigener Dichtung beliebig umzudeuten. In die erste Klasse gehören die natürliche Tochter, Paläophron und Neoterpe und Was wir bringen; in die zweite Helena, Pandora und Epimenides Erwachen.

Es wäre nutzlose Mühe, bei diesen Dichtungen länger zu verweilen. Wir haben sie Allegorien genannt und damit ist ihnen ihr Urtheil gesprochen. Nur einige Worte über die natürliche Tochter. Denn diese ist als die bedeutendste und umfangsreichste unter jenen Dichtungen für die Beurtheilung dieser Göthe'schen Richtung äußerst charakteristisch; und doch begnügt man

sich gewöhnlich mit dem bekannten Urtheile Huber's, sie sei marmorglatt, aber auch marmorkalt. Sie ist der Gipfelpunkt dieser antikisirenden Allegorie. Nicht blos die Sprache ist klar, gemessen, feierlich, und bewegt sich gern nach Maßgabe der alten Tragödie in allgemeinen, das Individuelle objectivirenden Denksprüchen, sondern auch die Handelnden selbst sind hier ganz allgemein bezeichnet als König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Gerichtsrath u. s. f. Nicht ohne Bedeutung. Sie sind in der That keine Individuen mit bestimmter Physiognomie und Eigenthümlichkeit, sondern ganz allgemeine Typen, bestimmte Stände und Standesinteressen. Und die ganze Handlung selbst ist rein symbolisch. Sie hat nicht ihren Werth und ihr Interesse in sich selbst, sondern das Schicksal der natürlichen Tochter ist nur das Vehikel, das Schicksal der Revolution überhaupt an ihr abzuspielen. Es ist dabei auf eine Art von Philosophie der Revolutionsgeschichte abgesehen. So viel sich aus dem vorliegenden Drama selbst und aus den hinterlassenen Entwürfen der beabsichtigten Fortsetzung entnehmen läßt (Bd. 34), sollte die Revolution in ihren beiden Richtungen sich darstellen. Das einemal in der Richtung von oben nach unten als aristokratisches Parteigetriebe, das andremal von unten nach oben als Wirren der Demokratie. Im dritten Drama der Zusammenstoß und der Vernichtungskampf beider Gegensätze. Offenbar sollte dann die natürliche Tochter, aristokratisch durch Geburt

und Erziehung, demokratisch durch Schicksal und Reflexion, als die lebendige Einheit der streitenden Elemente, als Vermittlung und Ausgleichung auftreten und damit sich ganz von selbst zum Symbol der endlichen Versöhnung erheben.

Man sieht, hier haben wir die Grenzlinie der Poesie bereits meilenweit überschritten. Wir verkehren hier nur noch mit ausgehöhlten Schatten, mit abstracten Gedankenschematen. Selbst unser größter Dichter wird in dem Augenblicke, da er die Wirklichkeit und die Geschichte verläßt, kalt und prosaisch. Das sei ein warnendes Beispiel für Alle, die es für möglich halten, über den eigenen Schatten zu springen! —

2. Schiller.

Nach Göthe's Vorgange ist es jetzt allgemein üblich geworden, Schiller den Dichter der Freiheit zu nennen. In diesem Sinne pflegt sich die Kritik mit Schiller leichtes Spiel zu machen. Sie hält sich bei der Betrachtung seiner Werke ausschließlich an den Inhalt und verknüpft diesen mit jener Freiheitsidee so gut es eben gehen will; um die Form läßt sie sich außer einigen üblichen Phrasen, die der kritische Anstand erfordert, im Wesentlichen unbekümmert. Einzig dies ist Schuld daran, daß man noch immer nicht scharf genug den Unterschied hervorhebt

zwischen Schiller's Jugenddramen und seinen späteren Dichtungen. Noch immer hält man ihn bloß für einen Unterschied der äußeren Form. Aber er ist auch ein Unterschied des Inhalts, er ist ein Unterschied im ganzen Wesen. Schiller's Jugenddramen sind aus rein pathologischem Interesse entstanden, sie sind, wie sie einmal Göthe bezeichnet, naturalistische Productionen genialer jugendlicher Ungeduld über einen schweren Erziehungsdruck; in ihnen war es allerdings dem Dichter hauptsächlich, wenn nicht einzig und allein um den Inhalt zu thun. Der Dichter lechzte nach Freiheit und je eindringlicher sich dieser Inhalt aussprach, desto besser. Was ging ihm die ästhetische Form an? Ganz anders die späteren Werke von Wallenstein oder wenigstens — denn der Wallenstein steht noch auf dem Uebergange — von der Maria Stuart an. Diese sind alle ohne Ausnahme lediglich aus rein formellen Rücksichten und Gesichtspunkten geschrieben. Hier war es immer nur die Form, nie der Inhalt, die die Wahl des Stoffes und der Behandlung bedingte. Man thut diesen Dramen Gewalt an und verkennt den Bildungsgang des Dichters vollständig, wenn man den Inhalt dieser Werke mit dem Inhalt der Jugenddramen in Parallele stellt und ihn als dessen geläuterte Fortbildung betrachtet. Schiller ist der Dichter der Freiheit, aber er ist dies nur in seiner Jugend. Nicht bloß seine Briefe an Göthe — denn hier könnte ihn die Rücksicht auf Göthe bestimmt

haben —, sondern auch seine Briefe an Humboldt und Körner beweisen mehr als hinlänglich, wie flüchtig und untergeordnet inzwischen Schiller's Interesse für Politik und Völkerfreiheit geworden ist.

Schiller ist, nachdem er sich durch unablässiges Studium und namentlich auch durch die Einwirkung Göthe's zu der Idee idealer Kunstform erhoben hatte, von dieser ganz und gar erfüllt. Gerade je subjectiver er von der Natur angelegt und je pathologischer er bis dahin gearbeitet hatte, um so strenger und rücksichtsloser drang er jetzt auf idealste Reinheit und Gegenständlichkeit. In ihm vor Allem fand daher die Großheit und Typenhaftigkeit der antiken Kunstformen den eifrigsten Bewunderer und Nacheiferer. »Der Neuere, schreibt er an Göthe (Briefw. Thl. 3, S. 51), schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tief liegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt.« Auf diese Großheit der Charakteristik sieht sich jetzt Schiller vorzugsweise alle Dichtwerke an. In Shakespeare's Julius Cäsar bewundert er Nichts mehr als die ungemeine Großheit, die dort in der Darstellung des Volkscharakters herrsche. Das Volk sei mehr ein poetisches Abstractum als eigentliche Individuen und das bringe

hier den Dichter den Griechen äußerst nahe (a. a. O. S. 57). Ganz in demselben Sinne ist er mit Göthe's natürlicher Tochter vollkommen einverstanden und bewundert (Briefw. mit Humboldt S. 452) in ihr die hohe Symbolik, die alles Stoffartige vertilge und Alles nur als Glied eines idealen Ganzen erscheinen lasse. Nur wo diese Symbolik, wie in Göthe's Was wir bringen, ein wenig allzu deutlich in plumpe Allegorie ausartet, wagt er, wie wir aus seinem Briefwechsel mit Körner Thl. 4, S. 301 sehen, einen bescheidenen Tadel, läßt sich aber dadurch nicht im mindesten im Prinzip selbst irre machen.

Diese ideale Typenhaftigkeit der Alten bleibt eine Zeit lang das Hauptthema des Göthe-Schiller'schen Briefwechsels. Es ist höchst interessant zu verfolgen, wie Schiller hierauf immer wieder zurückkommt und nicht eher ruht, als bis er sich vollkommen klar ist, woraus dieselbe entsprungen und was für eine Erfindung und künstlerische Oekonomie sie erfordert.

An sich ist die Sache sehr klar. Diese typische Großheit zeigt uns in der Poesie der Alten hauptsächlich nur die Tragödie. Die moderne Tragödie hat eine andere, eine individuellere Charakteristik, weil sie auf wesentlich andere Grundlage basirt ist. Die antike Tragödie ruht auf dem Glauben und auf der Voraussetzung des Schicksals, in der modernen macht

sich Jeder selbst sein Schicksal. Hier ist Jeder seines Glückes Schmidt. Daher ruht bei den Alten das Hauptgewicht der Tragik in der vom Schicksal vorbereiteten und bedingten Handlung. Diese ist nach allen Seiten hin zu entfalten; die einzelnen Charaktere kommen dabei nur insoweit in Betracht, als es gilt den subjectiven Eindruck, die Art und Weise der Einwirkung des Schicksals auf die Menschen darzustellen. Die moderne Tragödie dagegen ist wesentlich Charaktertragödie. In ihr liegt aller Nachdruck auf den Charakteren. Aus ihnen selbst, aus ihrer Natur und ihrer Geschichte, entwickelt sich der Grund und die Nothwendigkeit des tragischen Knotens. Das, was bei den Alten schon als unmittelbare Voraussetzung, als Folge des unabwendbaren äußeren Verhängnisses erscheint, die Schuld, muß hier bereits selbst wieder als Resultat vor unseren Augen lebendig sich herausspinnen und dabei bleibt die andere Seite, die Rückwirkung der Schuld auf den Charakter, die Katastrophe der Vernichtung, dem Dichter eben so wenig erlassen. Hieraus entspringt die weit complicirtere Oekonomie, die größere räumliche Ausdehnung der modernen Tragödie, hieraus ihre tiefere individuellere Charakteristik. Wer diese aufgiebt, giebt das Wesen der modernen Tragödie und der modernen Kunst überhaupt auf.

Daß diese Großheit der antiken Charakteristik wesentlich mit dem Schicksalsglauben zusammenhänge,

das hatte Schiller sehr bald erkannt. Anstatt nun aber auf Grund dieser Einsicht ein für allemal der Nachahmung dieser Großheit und Typenhaftigkeit zu entsagen und sich unbedingt mit neuer und erhöhter Liebe der modernen Individualisirung auf's Neue in die Arme zu werfen, bequemt er sich gerade umgekehrt aus rein ästhetischem Interesse vielmehr der Motivirung durch das Schicksal und macht alle möglichen Experimente, ob sich nicht irgend ein Surrogat findet, was dem neueren Dichter die Stelle des antiken Schicksals ersetzen oder ihm auf irgend eine andere Weise die Großheit und Typik der Charakterdarstellung sichern kann.

Lediglich aus diesem Gesichtspunkte sind alle seine späteren Dichtungen zu betrachten.

Der Wendepunkt fällt in das Jahr 1798. Seine ganze frühere poetische, historische und philosophische Thätigkeit hat in der durchdringendsten Anerkennung und Darstellung der menschlichen Freiheit gewurzelt. Ja in der Abhandlung über tragische Kunst (Bd. 11, S. 458) verwirft er ausdrücklich das antike Schicksal, weil die blinde Unterwürfigkeit unter dasselbe für freie sich selbst bestimmende Wesen immer demüthigend und kränkend sei und diese Apellation an die Nothwendigkeit für die Vernunft immer einen unaufgelösten Knoten zurücklasse. Und nun auf einmal taucht in ihm nicht aus sittlich metaphysischen, sondern aus den oben

angeführten ästhetischen Gründen die Schicksalsidee in ihm auf und kehrt im Ring des Polykrates, im Taucher und im Wallenstein wieder. Und sie ist, wenn auch zuweilen wesentlich modificirt und in's Christliche übersetzt, fast bis an sein Ende das leitende Motiv all seiner Thätigkeit geblieben.

Wir verfolgen diesen Entwicklungsproceß näher. Er zeigt uns alle Formen und Wandlungen dieser antikisirenden Richtung.

An der Spitze steht der Wallenstein. Man nennt den Wallenstein mit der Braut von Messina vereint vorzugsweise eine Schicksalstragödie. Offenbar hat der Dichter selbst den Wallenstein als solche betrachtet. Der Prolog beweist dies ausdrücklich,

> Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld
> Den unglückseligen Gestirnen zu.

Aber Wallenstein ist in der That noch keine Schicksalstragödie in der strengen Bedeutung des Wortes. Die Idee des Schicksals war dem Dichter erst nach der ursprünglichen Conception gekommen und es ist ihm nicht gelungen, den ersten und den späteren Plan vollständig in einander zu verschmelzen. In der Schicksalstragödie umstrickt das Schicksal den Menschen unauflöslich, der Mensch muß diesem dunklen Walten unterliegen, er mag sich dagegen wehren wie er wolle.

Hier aber ist es gerade umgekehrt. Wallenstein glaubt an das Schicksal und vertraut blind darauf, er ist, wie Illo zu ihm sagt, mit sehenden Augen blind. Ja, je näher er seinem Verderben entgegenrennt, je eigensinniger und blind zuversichtlicher wird er in diesem Glauben. Wie die Tragödie jetzt vorliegt, könnte man geradezu geneigt sein, die Worte, die Wallenstein (III. 9) unmuthsvoll ausspricht,

> Die Sterne lügen nicht, das aber ist
> Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal

für ihr eigentliches Thema zu halten, wenn sich dies auch wider den Willen des Dichters seiner ursprünglichen Intention untergeschoben hätte. Wallenstein geht zu Grunde, weil Alles wider und ohne Rücksicht auf Sternenlauf und Schicksal geschieht, weil, während er unschlüssig zaudert, die einmal wach gerufenen Dämonen gegen ihn losbrechen und er doch, seinen Schicksalsglauben festhaltend, sich nicht überzeugen mag, daß die Sterne lügen.

Schiller dachte daher, noch während er am Wallenstein arbeitete, schon an andere günstigere Stoffe, um seine neuen Ansichten über das Wesen der Tragödie praktisch durchzuführen. Der Stoff des Wallenstein ist ihm zu sehr Charaktertragödie; er will ganz in antiker Weise einzig in der Handlung, in der von

außen gegebenen Situation den Konflict suchen. Er will, wie er Bd. 3, S. 289 an Göthe schreibt, einen Stoff haben, dessen Verwicklung nicht im Stücke, sondern außerhalb vor diesem liegt. Und eben um diesen Vortheil beneidet er den Oedipus Rex. »Der Oedipus, fährt er fort, ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so complicirt und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten!« Nach einigem Hin- und Herwählen fällt er auf die Maria Stuart. Und in der That rühmt er es in einem anderen Briefe an Göthe (Bd. 5, S. 43) an diesem Stoffe besonders, daß er sich zu jener Methode, welche in der vollständigen Darstellung des Zustandes besteht, qualificire; denn man könne den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite bringen und die Tragödie mit der Verurtheilung anfangen.

Und dies ist nun in der That in der Maria Stuart geschehen. Ob zum Vortheil der Tragödie, das ist freilich eine andere Frage. Wir haben hier keine großen handelnden Charaktere, die ihr Leben einsetzen für große gewaltige Zwecke. Hier ist einzig die Passivität, der Zustand des Leidens, der tragische Hebel. Ein Weib, zwar stolz, hochherzig und königlich, ein

Weib, »deren ganzes Unrecht ihr gutes Recht auf England ist,« aber seit Jahren im Kerker schmachtend und endlich der grausamen Uebermacht ihrer Feinde unterliegend. Ganz demgemäß ist auch die Charakteristik der beiden Königinnen. Maria angethan mit allem Zauber weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit und durch ihr Unglück und ihre heroische Leidensfähigkeit nur um so rührender und liebenswürdiger; Elisabeth kalt, stolz und unweiblich. So genommen ist die Niederlage Maria's durchaus untragisch. Nur die brutale Gewalt siegt und ein solcher Untergang ist häßlich, peinigend, nicht tragisch erhebend. Um daher diesen niederdrückenden Eindruck zu mildern und ihn zur reinen Höhe ächter Tragik zu erheben, werden nun die frevelhaften Jugendvergehungen der Maria in den Vordergrund geschoben. Im Glanze ihrer Machtfülle hatte die jugendliche Königin sie ungestraft verübt, racheheischend schreien sie zum Himmel. Maria's Tod soll als die zwar späte aber gerechte Sühne derselben erscheinen. Aber das eben ist der große Fehler dieses Stückes. Schuld und Strafe stehen nicht in innerem nothwendigen Zusammenhange, sie verhalten sich nicht wie Grund und Folge. Und deshalb erscheint die Katastrophe immer nur als zufällig, als ungerechte Härte. Schiller hat dies gefühlt. Er hat daher versucht, diesen losen äußeren Zusammenhang durch künstliche Mittel zu vertiefen und als innere Wahrheit zu rechtfertigen. Dies ist der Sinn jener berühmten Abendmahl-

scene, die vom Standpunkte engherzigen Pfaffenthums vielfach angegriffen, ästhetisch durch die überall durchgehende katholisirende Färbung der Maria vollkommen gerechtfertigt ist. In den letzten Augenblicken ihres Lebens betheuert die Unglückliche noch einmal vor Gott, daß sie in Betreff jener Verbrechen, derentwegen sie den Tod erleide, unschuldig auf das Blutgerüst steige, aber — so fügt sie gleich hinzu —

»Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.«

Damit hat jedoch der Dichter seinen Zweck nur halb erreicht. Maria Stuart mag ihren Tod in diesem Sinne auffassen, denn nur so vermag sie wenigstens einigermaßen Trost zu finden. Der Zuschauer dagegen vermißt trotzdem, ebenso wie die ganze Umgebung der unglücklichen Königin, die moralische sowohl wie die poetische Gerechtigkeit. Er vermißt sie um so mehr, je liebenswürdiger die Königin geschildert ist und um so schmerzlicher sie ihren früheren Frevelmuth bereits durch langes langes Leiden gebüßt hat. Die Siegerin Elisabeth mag dann noch so schrecklich den immer wachen Furien ihres verletzten Gewissens preisgegeben, sie mag von allen Biedermännern wie von Schrewsbury verachtet und verlassen in trostloser Einsamkeit dastehen, das Alles ist kein Ersatz. Der Eindruck ist und bleibt niederdrückend und peinigend.

Wir scheiden von der Bühne mit grollendem Herzen, wir zürnen innerlich mit Gott und Welt und wir haben ein Recht dazu, denn nicht Recht und Vernunft, sondern List und Gewalt haben den Sieg davon getragen. Der moderne Mensch kennt kein dunkel waltendes Schicksal, dem er blind unterworfen ist, er muß daher in der Tragödie immer Ursach und Wirkung in innigster Folgerichtigkeit klar vor Augen sehen.

Ich weiß nicht, in wie weit sich Schiller dieses Fehlers seiner Maria Stuart bewußt sein mochte. Diese Art der Motivirung, haben wir gesehen, ist ohne lebendigen Schicksalsglauben nicht thunlich. Jedenfalls ist es daher wenigstens aus einem ahnenden Gefühl des eben begangenen Fehlers hervorgegangen, wenn Schiller nun in seinem nächstfolgenden Stücke wirklich an den Schicksalsglauben anknüpft.

Es ist dies die Jungfrau von Orleans. Nicht, wie gewöhnlich geschieht, aus romantischen Neigungen Schillers ist diese abzuleiten, sondern einzig aus seiner antikisirenden Richtung. Es kommt hier dem Dichter auf ein unmittelbares sinnliches Eingreifen der Gottheit in das Leben und Treiben der Menschen an, auf ein bestimmtes Göttergebot im Sinne des antiken Schicksals. Er sucht sich aber auf modernem Boden zu halten und sich an unsere Religion anzulehnen wie der griechische Dichter an die seinige. So war ihm

hier die einzig brauchbare Form der Katholizismus, denn dieser hat, wie überhaupt noch Nachklänge der antiken Naturreligion, so auch noch einen fatalistischen Zug in sich. Schiller macht für seinen Zweck solch ein absolutes Göttergebot zur Grundlage des ganzen Stückes. Einer Jungfrau, die bis dahin friedlich auf ihren väterlichen Triften als Schäferin die Heerden weidete, erscheint sichtbarlich die Mutter Gottes und befiehlt ihr (I, 10):

Laß die Heerde,
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
Nimm diese Fahne! dieses Schwert umgürte Dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims
Und kröne ihn mit der königlichen Krone.

Und zwar bindet die Heilige diesen Ruf an eine ganz bestimmte Bedingung. Als die Jungfrau schüchtern demüthig einwendet:

Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd
Unkundig des verderblichen Gefechtes!

versetzt diese:

Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht.

Dieser göttliche Auftrag und dessen Bedingung ist das Grundmotiv. Auf ihm beruht aller Nachdruck.

Der Dichter hat dafür gesorgt, ihn in seinem ganzen Gewichte hervorzuheben. Die Jungfrau wiederholt ihn in den verschiedensten Zeiten und Anlässen; sie ist überall von dem Bewußtsein desselben erfüllt, ihre ganze Erscheinung erhält dadurch eine wahrhaft prophetische alttestamentarische Größe. Der tragische Konflict ergiebt sich nun so: Johanna ist mit einer göttlichen Sendung betraut, als Sterbliche mit menschlichen Schwächen und Gefühlen ist sie dieser aber nicht gewachsen. Nur »als reine Jungfrau fern von den sündigen Flammen eitler Erdenlust« kann sie ihr hohes Werk vollbringen und doch ist sie nur ein elend schwaches Erdenweib, der ein fühlend Herz im Busen schlägt. Kaum hat sie es noch einmal stolz und zuversichtlich am Hofe ihres Königs ausgesprochen (III, 4).

> Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
> In Händen führte und im eitlen Herzen
> Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann,
> Mir wäre besser, ich wär nie geboren!
> Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
> Ist mir ein Grauen und Entheiligung.

Ach! da wird die Hohe, Stolze, Gotterfüllte auf einmal zum schwachen irdischen Weibe. Ein Mann aus dem feindlichen Lager, den sie noch eben unerbittlich dem Tode weihen wollte, hat ihr Herz zu irdischer Liebe entzündet. Schaudernd und in ihrem Innersten geknickt, fühlt sie sich unwürdig, fernerhin die

heiligen Waffen zu führen. Scharf und bestimmt spricht sie diesen Kampf und ihren Hader mit Gott, der ihr die schwere Pflicht auferlegt hat, im ersten Monolog des vierten Aufzugs aus.

An diesem inneren Zwiespalt, an diesem Schuldbewußtsein verletzter Pflicht reibt sie sich auf. Als nun in der Krönungsscene zu Rheims vor dem versammelten Volk ihr eigener Vater auftritt und laut gegen sie die gräßliche Anklage schleudert, nicht zu den Heiligen und Reinen, sondern der Hölle gehöre sie, und als nun vollends heftige und immer neue und stärkere Donnerschläge dieser schrecklichen Aussage die göttliche Bestätigung geben, da fühlt sie sich vom fürchterlichen Strafgericht, von der »Schickung (V, 4)« Gottes ereilt und wagt es nicht, sich von der Anklage und dem schändlichen Verdacht der bösen Zauberei zu reinigen. Geächtet und verstoßen, im herbsten Elend, irrt sie im Lande umher, das sie vom Feinde errettet und das ihr eben noch jubelnd zu Füßen gelegen. Süßer Friede ist in ihre Brust gekommen, daß die göttliche Sendung von ihr genommen ist, für die sie zu schwach war; willig läßt sie sich von den sie ereilenden Feinden ergreifen und bittet diese, sie zu tödten, und ihre Schuld zu büßen. Lionel, der einst sie ihrem hohen Berufe untreu gemacht hatte, schützt sie vor dem erbetenen Tode. Er fleht um ihre Liebe. Aber sie hatte nur gefehlt in schwacher Stunde; jetzt hat sie sich für

immer überwunden (V, 9). Nur das Vaterland, dem ihr Leben geweiht war, thront in ihrer Seele. Und als die Schlacht immer wilder und wilder um sie umhertobt, als gar der König gefangen wird, da zerreißt sie mit dämonischer Kraft die schweren Bande, in die sie gefesselt, stürzt hinaus in das Kriegsgetümmel, befreit den König, erkämpft den letzten entscheidenden Sieg. Die Feinde sind unterlegen für immer. So hat sie durch die Ueberwindung ihrer selbst zuletzt doch noch ihre hohe Sendung erfüllt; sie ist, wie es ihr auferlegt war, die Befreierin des Vaterlandes geworden. Aber durch ihre irdische Schwäche war sie der Schuld der irdischen Natur verfallen. Früher in allen Schlachten unverletzlich, muß sie jetzt den Sieg mit dem Preis ihres Lebens bezahlen. Damit ist ihre Schuld gesühnt. Hier auf Erden steht sie da, von allem Verdachte freigesprochen und von allem Volke als Heilige verehrt und angebetet, droben aber zieht sie mit ihrer Fahne ein, die sie treu getragen hat, und der Himmel öffnet ihr mit rosigem Scheine seine goldenen Thore, im Chor der Engel steht die Mutter Gottes und streckt ihr die segnenden Arme lächelnd entgegen.

Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.

Wir sehen, die Idee und die Grundlage dieser Tragödie ist durch und durch antik. Dort die auferlegte Schickung Gottes, hier der Mensch, der willige

Träger derselben und doch der menschlichen Schwäche erliegend. Die ganze Anlage und Durchführung ist so fein und verständig, daß Göthe wohl hauptsächlich aus diesem Grunde die Jungfrau von Orleans das vollendeteste Werk Schiller's genannt hat. Besonders ist nicht genug zu loben, mit wie bewunderungswürdiger Kunst Schiller überall das Wunderbare und Uebernatürliche auf die natürliche psychologische Grundlage zurückzuführen verstanden hat. Wie läßt er schon gleich im Anfange, im Vorspiel, die ganze mystische Schwärmerei der Jungfrau hervortreten, wie entflieht sie dort allem lebendigen Menschenverkehr. Nur unter ihrer alten Druideneiche ist ihr wohl und es ist ein schlagendes Zeugniß für ihren mystischen Natursinn, daß sie in ihrem berühmten Abschiedsmonologe nur ihren Thälern und Triften und den Thieren, die sie geweidet hat, Lebewohl sagt; weder ihres Vaters, noch der Geschwister, noch der Mutter gedenkt sie, denn, was dem Weibe sonst am nächsten liegt, dem ist sie abgestorben. Aber nur um so gewaltsamer macht sich die schiefe, dem modernen Bewußtsein im Innersten widerstrebende Grundidee geltend. Gerade je mehr es dem Dichter gelang, das Wunderbare zu vermeiden und es aus dem mystischen Wesen der Heldin mit einem gewissen Schein der Nothwendigkeit herauswachsen zu lassen, gerade um so klaffender mußte die Kluft zwischen diesen beiden ein für allemal geschiedenen Welten sich aufthun. Wie konnte die kriegerische Jung=

frau, die der Liebe für immer verschlossen und deren ganze Natur unweiblich und nur auf das Heroische angelegt war, jetzt auf einmal urplötzlich, ohne alle psychologische Vermittlung, Liebe zu einem feindlichen Manne fassen? Der Dichter sucht dieser absolut unmotivirten Unbegreiflichkeit abzuhelfen; er läßt deshalb vorher der Jungfrau den räthselhaften geheimnißvollen schwarzen Ritter erscheinen, der sie von ihrem Heldengange ablenken will. Aber ist auch, wie Adolf Stahr in seiner feinen Analyse dieses Stückes im ersten Bande der Oldenburg'schen Theaterschau sehr sinnig bemerkt, diese Scene mit dem gespenstischen Ritter, der »versuchen und verwirren« will, nur die Darstellung der eigenen schwankenden Gedanken, der bangen Zweifel, die sich aus dem Abgrunde ihres zerspaltenen Inneren gegen sie erheben wie die Hexen im Makbeth, so bleibt doch eben dieses innere Schwanken ihrer Seele selbst schlechthin unmotivirt und ein absolutes Wunder. Bis dahin war Nichts dieser Art in ihr. Denn wenn Stahr schon in der Art und Weise, wie sie die Bewerbungen von Dünois und Lahire zurückweist, Befangenheit und ahnungsvolle Unruhe erblicken will, so thut er dieser Scene gewiß Gewalt an. Kurz, der Charakter der Johanna zerfällt in zwei durchaus mit einander unverträgliche Seiten. Und dieser Fehler liegt unvermeidbar im Stoffe. Er kommt daher, daß der Dichter zwischen zwei durchaus unverträglichen Dingen vermitteln wollte, zwischen antiker

und moderner Weltanschauung, zwischen fatalistischer Prädestination und persönlicher Freiheit.

Auch hier ist das nächstfolgende Stück wieder die unmittelbare Verbesserung des vorhergehenden. Auf modernem Boden ist die antike Tragödie nicht durchzuführen, das sieht der Dichter ein. Seine Idee von der reinen Idealität und Symbolik der ächten Tragödie mag er aber noch immer nicht aufgeben. Deshalb bricht er nun mit der modernen Welt ganz und gar und hält sich rein an antike Formen und Motive, geradewegs an den Schicksalsglauben, auf den diese gebaut sind. Aus diesem Gefühle ist die Braut von Messina hervorgegangen. Sie ist Nichts als eine abstracte Studie nach der Antike. Sie ist wieder wie die Maria Stuart reine Analysis einer bereits geschehenen Verwicklung, aber ohne wie jene den Schein des Modernen beanspruchen zu wollen.

Erfindung und Behandlung hält sich streng an das Muster des Königs Oedipus, der Schiller unaufhörlich beschäftigte. Briefwechsel mit Göthe, Bd. 3, S. 289. Vergl. Bd. 4, S. 142. Zug für Zug zeigt sich der Einfluß dieses Vorbildes. Hier wie dort das heimtückische zermalmende Hervorbrechen des dunklen Schicksals, das in beiden Fällen als die nothwendige Sühne einer schweren, von den Ahnherrn verschuldeten Frevelthat auftritt. Hier wie dort dieselben Mittel des

Schicksals, seine Opfer in das Verderben zu ziehen. Was in der antiken Tragödie als geheimnißvoll dunkles Orakel erscheint, das ist hier dem Kostüm einer anderen Zeit angepaßt, das nächtliche Reich der Träume, dem Orakel verwandt nicht bloß durch die ähnliche Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit seiner Gestalten, sondern eben so sehr und noch mehr durch das heilige prophetische Ansehen, das es von jeher als unmittelbarstes Erzeugniß der elementaren Naturseite bei den Menschen behauptet hat. Auch hier ist es die falsche Auslegung jener prophetischen Vorherbestimmungen, durch die der Mensch seinem unseligen Verhängniß entgegenläuft. Der Mensch weiß, es ist nicht recht geheuer mit ihm, aber durch Vorsicht glaubt er das Drohende abwenden zu können. Vergebens! Gerade diese Vorkehrungen sind es, die ihn nur um so sichrer dem Verderben entgegentreiben. Ein verderblich Schicksal kehrt alles Hoffen in sein Gegentheil.

Denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschicke;
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Die Schürzung des Knotens, die Begebenheit selbst, aus der der Konflict entsteht, die heimliche, nur der Mutter und einem treuen Diener bekannte Erhaltung der Tochter, die tödtliche Feindschaft der Brüder und ihre unheilvolle Liebe zur Schwester, die sie nicht kennen, dies Alles durch das Verhängniß herbeigeführt,

liegt bereits als unabänderliche Thatsache vor dem Beginn der Tragödie. Indem sich hier die Katastrophe entwickelt, erfüllen Alle nur ihr altangestammtes Verhängniß und sühnen durch ihren Untergang den alten Fluch, der unabwendbar auf ihrem Hause lastet. In diesem Sinne ruft die Mutter mit vollem Recht aus: »Alles dies erleid ich schuldlos,« wenn auch der Dichter, ganz nach dem Muster des Sophokles, dafür gesorgt hat, daß die Strenge des Geschicks nicht als blos von außen kommend erscheine, sondern eben so sehr als eigene Schuld und deren natürliche Strafe. Durch diese Oekonomie ist den auftretenden Personen die volle Großheit und typische Idealität der alten Tragödie gesichert, und der Chor, wenn auch hie und da etwas allzu modern behandelt, giebt dem Ganzen vollends einen so feierlichen idealen Anstrich, daß die Braut von Messina, rein formell betrachtet, allerdings die reinste und vollendeteste Komposition Schiller's ist. Aber freilich, so wichtig auch die formelle Seite in der Kunst ist, so ist sie doch nicht die ganze Kunst. Auf fremdem Boden gewachsen, ist dieses Stück auch nie bei uns recht heimisch geworden. Das Abstracte wird nie lebendig. Einzelne lyrische Stellen aus dem Chore wurden einseitig herausgegriffen; als Ganzes wurde es angestaunt und bewundert, aber nicht genossen und verstanden. Der Einfluß der Braut von Messina auf unsere Literatur ist daher auch kein vortheilhafter gewesen. Die sogenannten Schicksalstragödien, die alle

mehr oder weniger direct auf ihr beruhen, waren eine der ärgsten Ausartungen, in die unsere Literaturgeschichte je verfallen ist. Oft sieht man erst am Kinde das wahre Wesen der Aeltern.

Auf die Braut von Messina folgt Wilhelm Tell. Auch dies Schauspiel ist, so parador dies klingen mag, seinem Grundcharakter nach nur ein neues Experiment, die antikisirende Kunsttheorie in das moderne Drama einzuführen.

Schiller hatte inzwischen, vielleicht durch die Braut von Messina selbst, vielleicht durch sonstige Theatererfahrungen die Einsicht gewonnen, daß, wie er an Göthe (Bd. 6, S. 263) schreibt, mit den griechischen Dingen es eben eine mißliche Sache auf unserem Theater sei. Also auch dieser letzte kühne Griff war ein Fehlgriff gewesen. Und doch mag er seiner einmal vorgefaßten Meinung von Wiedereinführung antiker Charakteristik durchaus nicht entsagen. Aus diesem Grunde greift er jetzt nach einem naiven idyllischen Stoffe, nach der gediegenen Einfachheit patriarchalischer Zustände. In solchen Zeiten giebt es noch keine scharf zugespitzte Eigenartigkeit der Charaktere, der Einzelne wurzelt noch durchaus in der allgemeinen Volkssitte. Die Typenhaftigkeit der Charaktere, die Schiller suchte, brauchte er sich also hier im Wilhelm Tell nicht erst künstlich zu bereiten; er fand sie von selbst vor. Deshalb sucht er nun aber

auch vor Allem das Auge wiederholt auf das Idyllische, Naive und Patriarchalische der ganzen Volksthümlichkeit hinzulenken. Es geschieht dies nicht blos durch die Eingangs- und Schlußscenen des Stückes, in denen uns in freudigster Lebensfülle das Hirten-, Fischer- und Jägerleben des Schweizervolkes so eindringlich entgegentritt, es geschieht auch nicht blos durch die biderbe Treuherzigkeit der auftretenden Personen, die sich ganz ihrem antik einfachen Wesen gemäß nicht selten sogar in homerischen Wendungen der Sprache bewegen. Es ist vielmehr die ganze Anlage des Stückes, die hierauf abzielt. Die Handlung selbst, die Befreiung der Schweiz, erwächst aus so durchaus naiv einfältigen patriarchalischen Motiven. Wo mag der seine Augen haben, der im Wilhelm Tell ein modernes Freiheitsdrama im Sinne der heutigen politischen Poesie erblicken will? Es ist nie die Idee der Freiheit und des Staates, die hier die Schweizer zur That entflammt, diese Idee liegt noch gar nicht im Bewußtsein dieser Menschen. Es sind immer nur rachefordernde Eingriffe in Eigenthum und Familie, um die es sich hier handelt. Nicht der Eroberung neuer Freiheit gilt es, sondern einzig und allein der Erhaltung der von den Altvordern ererbten Sitten und Gebräuche. Ihre Begeisterung sind, wie Stauffacher zu Walter Fürst (I, 4) sagt, die alten Zeiten und die alte Schweiz. Selbst auf dem Rütli heben sie es stark hervor:

Wir stiften keinen neuen Bund, es ist
Ein uralt Bündniß nur von Väter Zeit,
Das wir erneuern!

Wäre dies nicht der Fall, sie Alle würden vor diesem Bündniß zurückschrecken und es als eine ungesetzlich verbrecherische That verabscheuen.

Hier ist also der Dichter vollkommen in seinem Rechte, ja die Sache selbst fordert es sogar unabweislich, daß wir es in den handelnden Personen nicht sowohl mit persönlichen Individualitäten zu thun haben, als vielmehr mit allgemeineren Gattungsunterschieden. Schon Hoffmeister (Leben Schiller's Thl. 5, S. 221) hebt dies fein heraus. »Die Gesammthandlung, sagt er, ist ein Symbol jenes ursprünglichen Zustandes, jener ersten Station der Geschichte der Menschheit und alle Gestalten sind symbolisch. Tell ist der unmittelbarste und vollständigste Ausdruck dieses ganzen Naturzustandes, Walter Fürst, Stauffacher und Melchthal der Greis, der Mann und der Jüngling in diesem Gebiet; Ruodi ist die redselige Masse, Stüssi das geringe Volk und so finden wir den Jäger, den Hirten und die sonstigen Beschäftigungen und Stände vertreten. Gertrud und Hedwig repräsentiren die Hauptgegensätze des Frauenlebens, den thatkräftigen Großsinn und das beschränkte Hausgefühl. Attinghausen stellt das untergehende alte Ritterthum dar, Rudenz ist zuerst der zu den Fürsten, dann der zu dem Volke sich

neigende, immer aber unselbständige Schweizeradel, Bertha ist die vaterländisch gesinnte Edle nach Geburt und Denkart. Geßler ist das Muster der Tyrannen. Keine dieser Figuren hat individuelle Charakterzüge, sondern jede führt, indem sie doch zugleich als Einzelwesen leibhaftig bleibt, nur das Geschäft ihrer Gattung aus.« Es ist gewiß, dieser reine einfach antike Zuschnitt der Charaktere giebt dem Werke eine Harmonie und Großheit, die um so gewaltiger wirkt, da sie hier nicht wie in den vorhergehenden Stücken künstlich erzwungen ist, sondern überall innerlich nothwendig aus der Sache selbst entspringt.

Aber wie steht es denn nun mit der Komposition selbst? Man hat den Wilhelm Tell ein dramatisirtes Epos oder auch wohl eine dramatische Idylle genannt. Damit ist der Grundmangel treffend bezeichnet. Aus diesem ersten Widerspruche folgen alle übrigen Widersprüche und Gewaltsamkeiten.

Wir leben hier überall unter den kindlichsten Menschen und Verhältnissen. Gerade dies hatte den Dichter für den Stoff begeistert und dies ist der Grundton der ganzen Darstellung. Um so gewaltsamer und unverzeihlicher ist die dramatische Form! Der dramatische Held, namentlich der Held des modernen Drama's muß im Unterschiede gegen die mehr passive Natur des epischen Helden, überall handelnd auftreten,

und zwar handelnd aus ganz bewußter Leidenschaft und nach ganz bestimmten Absichten und Plänen. Das Drama erfordert scharf ausgeprägte Charaktere und diese sind in patriarchalischen Zuständen nicht möglich. Deshalb beginnen auch alle Literaturen mit dem Epos, mit dem Drama keine einzige. Göthe sah hier viel richtiger. Bekanntlich hat Schiller die Idee des Wilhelm Tell von Göthe überkommen, dem sich dieser Stoff im Jahre 1799 auf seiner dritten Schweizerreise zu epischer Gestaltung aufgedrängt hatte. Mit der instinctiven Volkssitte innig verwachsen wäre hier Tell in der That der unbewußte Träger und Repräsentant derselben, »eine Art von Demos« gewesen und das Gedicht hätte in dem gemächlich läßlichen und doch gemessenen Gange, den Göthe von dem ersten Entwurfe seiner Conception rühmt, ein frisches und lebensvolles Bild dieser ganzen patriarchalischen Zeit- und Weltlage gegeben, während ganz dem Wesen des ächten Epos gemäß das persönliche Begegniß zwischen Tell und dem Landvogt, besonders da auch schon Göthe im Widerspruch mit der Sage seinen Helden von den Rütliverschworenen abgetrennt und dadurch zu mehr selbständiger Bedeutung gesteigert hatte, nur dazu gedient hätte, das innere Band der Einheit für die frisch an einander gereihten Einzelbilder zu werden. Schiller aber hatte einmal seiner mehr dramatischen Natur gemäß die Form des Drama gewählt. Hier standen ihm nun zwei Wege offen. Entweder er mußte dem Stoffe

Gewalt anthun und ihn in die bewußtere Sphäre der dramatischen Behandlung hineinrücken. Dann war das Idyllische und Patriarchalische preiszugeben, oder es durfte wenigstens nur in der Masse des Volkes anklingen, der Hauptheld aber und diejenigen, die der dramatischen Handlung zunächst stehen, hätten durchaus mehr bewußt, mehr als individuelle, eigenartige Charaktere gehalten werden müssen. Oder zweitens, der Dichter konnte den idyllischen Grundcharakter der Sage beibehalten und von diesem undramatischen Stoffe aus, so gut es eben gehen wollte, die dramatische Gestaltung versuchen. Schiller, der gerade von Seiten der idealen Idyllität und instinctiven Typenhaftigkeit dieser Charaktere zu diesem Stoffe geführt war, wählte natürlich das Letztere. Und die Folgen sind nicht ausgeblieben. Das Handeln patriarchalischer Menschen, die sich mit gleichen Rechten gegenüberstehen, ist immer massenhaft. Tritt ein Einzelner an die Spitze oder führt isolirt von der Masse selbständig seine Rolle durch, so tritt er entweder als mehr bewußt aus der allgemeinen Patriarchalität der Zustände heraus oder man muß annehmen, die höhere Hand einer Vorsehung oder des Schicksals habe ihn geführt und sich ihn zum Werkzeug auserwählt, oder endlich der blinde Zufall habe ihn an diese Stelle getrieben. Was blieb dem Dichter hier für Wahl? Der patriarchalische Charakter, auch des Haupthelden, war bei ihm absolute Voraussetzung. Was es im modernen Drama mit der unmittelbaren

Fügung des Schicksals auf sich habe, das hatte er soeben erst kennen gelernt. Es blieb also nur der Zufall, der blinde brutale Zufall, der diesen Tell vor den Anderen zu hervorragender selbständiger Bedeutung heraushebt, d. h. es bleibt ein Motiv, das gar kein Motiv ist und in der Kunst sich schlechterdings nicht als solches auffspreizen darf. Daher die mangelnde Einheit des Stücks, sein Auseinanderfallen in zwei Bestandtheile, die nur sehr lose und äußerlich mit einander in Zusammenhang gestellt sind. Dort die Eidgenossen, die Anstalten treffen, die Schweiz zu befreien, hier das persönliche Geschick Tell's, das ihn zur persönlichen Rache und dadurch zur Tödtung Geßler's forttreibt.

Daher auch der zweideutige Charakter des Haupthelden selber. Schiller hat die Idee eines selbständigen vom Rütlibunde unabhängigen Tell aufgenommen; offenbar, um dem blinden Zufall, der den Tell ohne sein Wissen und Verdienst zum Haupthelden gemacht hat, die verletzendste Spitze abzuschneiden und ihm wenigstens einen Schatten von jener selbstbewußten Thatkraft zu geben, die für einen dramatischen Helden unerläßlich ist. Aber es ist eben nur der bloße Schatten von Thatkraft und kann seinen zufälligen Ursprung nirgends verleugnen. Die berühmte Kritik Börne's trifft hier überall den Nagel auf den Kopf. Es ist gewiß wahr, »Tell hat den Muth des Temperamentes, den

das Bewußtsein körperlicher Kraft giebt, doch nicht den schönen Muth des Herzens, der, selbst unermeßlich, die Gefahr gar nicht berechnet. Er ist muthig mit dem Arme und furchtsam mit der Zunge, er hat eine schnelle Hand und einen langsamen Kopf und so bringt ihn endlich seine gutmüthige Bedenklichkeit dahin, sich hinter den Busch zu stellen und einen schnöden Meuchelmord zu begehen, statt mit edlem Trotze eine schöne That zu thun.« Der Dichter selbst hat dies offenbar gefühlt. Denn was sollte wohl sonst jene vielbesprochene störende Episode mit Johannes Parricida, wenn er nicht »der Ehrsucht blutige Schuld« und den »herzzernagenden Neid« mit »der gerechten Nothwehr eines Vaters« in Parallele stellen und dadurch die letztere rechtfertigen und heilig sprechen wollte?

In den vorhergehenden Stücken hatte sich Schiller darin vergriffen, daß er durch künstliche Schürzung des tragischen Knotens, durch Einführung von Wunder und Schicksal sich antikisirend schlichte und ideale Gestalten zu konstruiren suchte. Wir haben gesehen, wie er dadurch aus aller Folgerichtigkeit und Naturwahrheit der Charakteristik herausfiel. Hier ist gerade der umgekehrte Fehler. Hier sind die einzelnen Charaktere durchaus naturwahr und doch, weil sie idyllisch patriarchalisch sind, von schlichter antiker Einfalt. Und hier trübt er sich diese Charaktere und verzerrt sie, indem er die instinctiven Naturmenschen ganz ihrer Na-

tur zuwider unter die Gesetze der dramatischen Komposition stellt und aus dem absolut Unkünstlerischen und Undramatischen, aus dem Zufall, das Grundmotiv des ganzen Drama's herausdrechselt. Schiller's Wilhelm Tell ist trotz der wunderbarsten Frische und Fülle im Einzelnen, als Ganzes betrachtet, eine unkünstlerische Zwittergestalt, ein ungehöriges Vermischen von Epos und Drama, das sich dadurch die höchste Höhe künstlerischer Reinheit von selbst abschneidet.

Der Wilhelm Tell ist das letzte größere Werk Schiller's, das er vollendet hat. Das kleine Festspiel, »die Huldigung der Künste« ist ganz in demselben idealen Stile gehalten. Und hier ist er durchaus rein und wirksam, weil hier nicht wie bei den größeren Werken das Bedürfniß nach dramatischer Handlung vorhanden war und also keinerlei trübende Störung herbeiführte. Wer kann wissen, ob unser großer Dichter, der es mit sich und den Forderungen seiner Kunst so ernst meinte, wie außer ihm schwerlich irgend ein Anderer, für immer an dieser antikisirenden Kunstsymbolik festgehalten hätte, oder ob er vielleicht zuletzt wieder, geklärt und geläutert durch seine reifere Kunsteinsicht, zu dem realistischen Boden der modernen Charaktertragödie, auf dem er in seinen Jugenddramen bereits gestanden hatte, zurückgekehrt wäre? So viel ist gewiß, jedenfalls hätte er noch geraume Zeit unter den Einwirkungen dieser einmal ergriffenen antikisirenden Richtung gestanden. In dieser Be-

ziehung ist sein dramatischer Nachlaß sehr wichtig. Wir ersehen daraus (Bd. 7, S. 361), daß er sich lange mit dem Plane eines dramatischen Werkes herumtrug, das unter dem Vehikel der Pariser Polizei in ähnlicher Weise sich zu einer symbolischen Darstellung des modernen Kulturlebens erweitern sollte, wie etwa Göthe's natürliche Tochter zum symbolischen Revolutionsbilde. Und der Warbeck, die Malthefer und die Kinder des Hauses, sie zeigen uns durchweg, soweit sich aus den vorliegenden Entwürfen urtheilen läßt, mehr oder weniger deutlich die Idee des Schicksals und die symbolische Großheit antikisirender Charakterzeichnung.

Schiller entschloß sich unter all' diesen Plänen zunächst für die Ausführung des Demetrius. Karl Gutzkow tadelt irgendwo an diesem Stoffe, er verliere sich allzu sehr in das Anekdotenhafte. Diese Aeußerung geht von der Ansicht aus, als ob Schiller überhaupt die im engeren Sinne historische Tragödie angestrebt habe. Aber wie wir ihn seit dem Wallenstein überall aus rein formellen Gesichtspunkten seine Stoffe wählen sahen, so empfahl sich ihm auch die Geschichte des Demetrius rein formell. Hier treten durch die seltsame Verkettung der obwaltenden Umstände die natürlichen Mächte der Geschichte selbst schon als der sichtbare Zeigefinger des Schicksals auf. Demetrius lebt zuerst in dem guten Glauben, er sei der wahrhafte Thronerbe und kämpfe für sein gutes Recht. Erst hinterdrein ge-

wahrt er, daß er betrogen sei, und wird, um seine Stellung zu behaupten, aus dem Betrogenen zum selbstsüchtigsten Betrüger. Also auch hier liegt der ursprüngliche Ausgangspunkt der Tragik in der Handlung, in der von außen durch Zufall und Arglist gegebenen Situation, und erst von dieser Grundlage aus gestaltet sich dann die lebendigste Charakterentwicklung, die aus dem harmlos zuversichtlichen Helden allmälig und mit innerster Nothwendigkeit zuletzt den grausamsten Tyrannen hervorgehen und ihn in seine eigene Falle fallen läßt. Der Demetrius wäre in jeder Beziehung das großartigste Stück Schiller's und eine der größten Tragödien überhaupt geworden, denn er ist eine Einheit der Schicksals- und Charaktertragödie, wie diese wohl schwerlich je wiedergefunden wird. Aber ebendeswegen ist er keine Tragödie im reinen Stile. Weil Demetrius wider seinen Willen zum Betrüger geworden, ist der Eindruck nicht tragisch erhebend, er ist niederdrückend, grausenhaft.

Kurz, immer und überall hat diese ungeschichtliche Abstraction, die dieser antikisirenden Richtung zu Grunde liegt, unseren größten Dramatiker, leider! in seinen reifsten Gedichten, um die volle Reinheit der künstlerischen Behandlung und mit dieser um seine volle Wirkung und dauernde Geltung gebracht. Schiller handhabt diese Richtung weit frischer und genialer als Göthe. Dies sichert diesen Dramen ihre größere Volksthümlich-

keit. Aber mustergiltig und unserer Denkweise angemessen wird diese Richtung trotzdem auch bei ihm nicht.

Wo ließe sich in den historischen Tragödien Shakespeare's irgend eine Anomalie dieser Art nachweisen? Nur der Fiesko ist, wenn wir von den jugendlichen Schwächen dieses Stückes absehen, ein historisches Drama. Es ist ein arges Mißverständniß, Schiller fortwährend im Gegensatz zu Göthe als unseren historischen Dichter zu preisen. Dazu ist er allzu abstract und idealistisch.

3. Die beiden Schlegel.

Eine so scharf ausgeprägte Richtung wie hier diese antikisirende Dichtweise Göthe's und Schiller's mußte nothwendig die mannichfachsten Rückwirkungen hervorrufen, entschiedene Nachahmungen und Fortbildungen auf der einen, entschiedene Gegensätze und Bekämpfungen auf der anderen Seite.

Dem subjectiven unplastischen Wesen der romantischen Schule, sollte man meinen, sei hierbei lediglich die Rolle der Opposition zugefallen. Und allerdings hat sie diese vorzugsweise übernommen. Ihre christelnden deutschthümelnden Werke sind, wie wir bald sehen werden, mehr oder weniger bewußt aus diesem Gegensatze entsprungen. Aber nichts desto weniger sind auch in ihr Einflüsse dieser antikisirenden Richtung unverkennbar. Namentlich gehen die beiden Schlegel,

die durch ihre philologischen Studien dieser Richtung näher standen, nicht nur willig und nacheifernd auf dieselbe ein, sondern sie suchen sie sogar in ihrer Weise in Theorie und Praxis organisch fortzubilden.

A. W. Schlegel's Ion ist das unmittelbarste Erzeugniß dieser Göthe-Schiller'schen Anregungen. Er ist gewandt und elegant gemacht, aber ohne ursprüngliche Eigenthümlichkeit. Eine äußerlich philologische Umschmelzung des Euripides in moderne Sprache und Bühnengewohnheit; nirgends der Versuch, die antike Göttermaschinerie zu verinnerlichen und sie, wie in Göthe's Iphigenie, nach den Bedürfnissen des modernen Bewußtseins zu natürlich sittlichen Mächten zu verklären. Tiefer greift Friedrich Schlegel. Er läßt sich nirgends an der bloßen Philologie genügen, sondern dringt überall auf die Vermittlung und Versöhnung des Antiken und Modernen. In diesem Sinne faßt er die Bestrebungen jener Künstler, die, wie wir oben bei Göthe bemerkten, in Weise der alten Mythologie selbständig fortdichten und deren Gestalten wie Hieroglyphen zur Darstellung neuer Anschauungen und Philosopheme benutzen, sofort in seiner »Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung« (Gespräch über die Poesie S. W. Bd. 5, S. 261) zum wissenschaftlichen System zusammen und denkt in Uebereinstimmung mit seinem Freunde Schelling (Transcend. Idealismus S. 477) allen Ernstes darauf, aus den tiefen und sinnigen Naturanschauungen

der Naturphilosophie und aus der immer allgemeiner werdenden Kenntniß nicht blos der griechischen, sondern auch der orientalischen und nordischen Mythen künstlich eine neue Mythologie und Symbolik zu gründen, die ganz in derselben Weise der Mittelpunkt für unsere Poesie werden soll, wie es die alte Mythologie für die Poesie der Alten gewesen. Dieser doctrinäre Traum einer künstlichen Mythenerzeugung hat später nicht wenig dazu beigetragen, Friedrich Schlegel's kometenhaften Geist in die trübste Mystik hineinzustürzen. So verknüpft sich in ihm das scheinbar Fremdartigste und Entlegenste zu einer Art von innerer Einheit.

Ganz aus derselben Sinnesweise erkläre ich auch die unbedingte Vorliebe der Schlegel für Calderon.

Calderon war der rechte Mann für sie, denn er bot ihnen zugleich mit der Grundlage einer neuen christlichen Mythologie und Allegorie alle Vortheile und Eigenheiten des hohen idealen Stils, nach dem sie vermöge ihrer antikisirenden Richtung strebten. Calderon hat bei aller durchgreifenden Verschiedenheit doch durchaus etwas der antiken Tragödie Verwandtes. Deshalb hat auch Tieck, der niemals die antikisirenden Neigungen der Schlegel theilte, nie auf diese einseitige Bevorzugung Calderon's eingehen mögen. Während nämlich Shakespeare und mit ihm das moderne Drama überhaupt nur die immanente Vernunftnothwendigkeit

der ewigen Welt- und Sittengesetze in das menschliche Denken und Handeln bestimmend eingreifen läßt, betrachtet und behandelt Calderon noch ganz wie die Alten durchaus von rein theistischem Standpunkte aus die Geschicke der Menschen. Aller Theismus ist fatalistisch. Das Calderon'sche Drama ist daher wie das antike wesentlich Schicksalsdrama. Hier wie dort steht die Gottheit dem menschlichen Thun äußerlich gegenüber und bestimmt es selbstthätig durch Offenbarungen, Zeichen und Wunder; die tragische Versöhnung kommt nicht innerlich aus dem Menschen selber, sondern, wie sein Schicksal, von außen durch unmittelbare Göttergebote. Und wo das Schicksal bei Calderon nicht unmittelbar in die Hand der Gottheit selbst gelegt ist, da tritt an deren Stelle der starre spanische Ehrbegriff oder sonst irgend eine unübertretbare Etikette des spanischen Sittenkodex. Also auch bei Calderon liegt, wie dies durch das Wesen der Schicksalstragödie bedingt ist, das Hauptgewicht nie im Charakter, sondern ganz in antiker Weise in der Situation und Handlung. Die Charaktere sind auch hier nur mehr umrissen und mit einigen breiten Strichen hingezeichnet als eigentlich zu bestimmter individueller Physiognomie durchgebildet; sie sind typische Repräsentanten bestimmter Ideen und Zustände, oft bloße Allegorien. Es war daher ganz konsequent, daß diese Bestrebungen, die die moderne Dichtung im hohen Stile der Alten behandeln und fortbilden wollten, schließlich auf Calderon zurückgingen, wie ja auch in

der That Schiller, der ganz auf demselben Wege geht, nach einer feinen Bemerkung Tieck's (Krit. Schriften Bd. 2, S. 247) in seinen späteren Werken oft unwillkürlich an spanische Grandezza und an spanische Klänge und Weisen erinnert.

Friedrich Schlegel's Alarcos ist einzig aus diesem Standpunkte zu beurtheilen. Es ist, rein dichterisch betrachtet, ein so schwaches Erzeugniß, daß man sich überall nur an seine Intention und Anlage, nirgends an die Ausführung, halten muß. So genommen aber, reiht es sich ganz von selbst an die gleichzeitigen Bestrebungen Göthe's und Schiller's. Friedrich Schlegel selbst sagt in der Europa (Bd. 1, Stück 1, S. 60), es solle ein Trauerspiel sein im antiken Sinne des Wortes, vorzüglich nach dem Ideale des Aeschylus, aber in romantischem Stoff und Kostüm, d. h. mit andern Worten, es ist ein Versuch, durch Nachbildung Calderon's den hohen Stil auf modernem christlichem Boden zu erreichen und heimisch zu machen. Der Alarcos ist keine Charaktertragödie; er ist fatalistisch auf den strengen Ehrbegriff der Spanier und auf deren Glauben an den Fluch der Todten gebaut. Alarcos hat sich mit seinem Ehrenwort der Infantin Solisa zur Ehe verpflichtet. Trotzdem heirathet er eine Andere. Nun macht aber die Infantin das erhaltene Wort geltend, und ihr Vater, der König, giebt dem Willen der Tochter mit seiner Gewalt den nöthigen Nachdruck. Mag

Alarcos seine Gemahlin noch so sehr lieben, es bleibt ihm kein Ausweg, als sie zu tödten und das gegebene Wort zu lösen. Diese Nothwendigkeit ist nach spanischen Begriffen so zwingend, daß seine Gemahlin selbst, die Gräfin Donna Clara, gegen eine solche Instanz Nichts weiter einzuwenden hat. Sie ersticht sich daher, doch

> Die Gräfin lud, eh sie verschied, im Todesschmerz,
> All' die vor Gottes Stuhl, die Schuld an diesem Werk.

Der Fluch trifft. Alle gehen durch ihn zu Grunde.

Schiller nennt den Alarcos wiederholt (Briefw. mit Göthe Bd. 6, S. 124; mit Körner Bd. 4, S. 283) »ein seltsames Amalgama des Antiken und Neuestmodernen.« Er hat vollkommen Recht mit diesem Ausspruche. Niemand wird den Versuch wagen, dies schwächliche Product, das abgesehen von seiner durchgängigen Unpoesie auf einer so gänzlichen Verkennung des Unterschiedes zwischen blos nationalen und allgemein menschlichen Motiven beruht, poetisch zu rechtfertigen. Nur hätte Schiller, wie der Zöllner im Evangelium, hierbei etwas mehr in seine eigene Brust einkehren sollen. Nicht blos dieser unglückliche Alarcos, sondern die ganze antikisirende Richtung, aus der er hervorgegangen und die doch Göthe und Schiller selbst begründet haben, ist ein solches seltsames Amalgama des Antiken und Neuestmodernen.

IV.

Katholizismus und Mittelalter.

Die Phantasie verlangt äußere Gegenstände. Ohne Nahrung von außen stirbt sie in sich ab; sie verglimmt in sich.

Auch die Poesie der romantischen Schule ermannt sich daher aus ihrem gegenstandslosen Insichversunkensein. Sie findet kein Genüge mehr an ihrem phantastisch koketten Spiel mit sich selbst; sie wendet sich reelleren Stoffen zu. Es ist rührend, wie z. B. im Zerbino, einem Stücke, das bei der sprudelndsten Komik nicht selten durch allzugroße Absichtlichkeit und Zerfahrenheit langweilig und unerquicklich ist, mitten durch das übermüthigste Spiel des Witzes, der Satire und Phantastik unwillkürlich die große Gewalt der Poesie und die tiefe Sehnsucht nach ihr als Feier der Liebe und des Frühlings hervorbricht. Es ist wie der frische plätschernde Bergbach, der jetzt unter dem winterlichen

Eise nur langsam hinsickert, hie und da aber an einzelnen Stellen ungeduldig die harte Scholle durchbrochen hat und nun die Zeit gar nicht erwarten kann, bis die warme Frühlingssonne ihn vollends an's Tageslicht befreien will. Dieses Herausgehen der Phantasie aus sich selbst, ihr Tasten und Suchen in der Außenwelt nach gleichartiger wahlverwandter Gegenständlichkeit, dies ist das zweite Stadium der romantischen Schule.

Es ist wichtig, diese zweite Entwicklungsphase der Romantik genau von deren ersten Anfängen zu sondern; denn sonst wird weder jene innerliche Poesie der Poesie, noch diese poetische Verherrlichung des Mittelalters und des Katholizismus, dem sie sich jetzt zuwendet, in ihrer inneren Wesenhaftigkeit rein aufgefaßt und ergriffen. Aber ebenso wichtig ist es andererseits, auch den inneren Zusammenhang beider Richtungen klar zu erkennen. Freilich hat es für den ersten Blick etwas Ueberraschendes, jene genialen Libertins der Lucindenperiode nun als katholische Priester oder gar im Gewande indischer Brahmanen wiederzufinden. Aber so unerwartet und desultorisch sprunghaft auch diese Wendung erscheinen mag, sie fließt doch mit innerster und folgerichtigster Nothwendigkeit aus den charakteristischen Eigenheiten der früheren Entwicklung. Dieses zweite Stadium der romantischen Schule, diese Verherrlichung des Mittelalters und des Katholizismus und der orientalischen

Poesie und Weisheit, ist nur die erfüllte, wirklich gewordene, in äußere historische Thatsachen und Zustände übersetzte und veräußerlichte Innerlichkeit jenes früher in sich verschlossenen, rein in sich webenden, spiritualistischen Phantasielebens. Gleicht denn der buntfarbige Schmetterling der gestaltlosen Puppe, aus der er sich herausgesponnen?

Wir müssen hier noch einmal darauf zurückkommen, eine Zeit, wie die Zeit um das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, konnte keine eigene, naturwüchsige, rein aus sich herausgeborene Poesie erzeugen. Je mehr sie von dem Gefühl ächter Kunst erfüllt und durchdrungen war, um so inniger mußte sie sich in die schönere Vergangenheit ursprünglicher Kunstzeiten hineinversenken. Wir haben es gesehen, wie der falsche Idealismus, an der unsere gesammte Literatur krankt, Göthe und Schiller zu doctrinär exclusiver Anpreisung des Alterthums, und was bei productiven Naturen unmittelbar damit verbunden ist, zu dessen unbedingter Nachahmung geführt hatte. Hierin konnten natürlich die Romantiker diesen großen Meistern nicht folgen. Nur die Schlegel, dilettantisch als rein anempfindende Naturen an allen Geschmacksrichtungen herumnaschend, machen einmal den Versuch dazu. Alle übrigen Romantiker, durch das verlockende Beispiel Göthe's und Schiller's unbeirrt, wenden sich in ihrer größeren Innerlichkeit und Subjectivität instinctiv

zum heimischen Mittelalter und dessen Kunst und Sinnesweise.

Diese Kunst wollen diese Dichter wieder wach rufen und sich ganz in derselben Weise den großen romantischen Dichtern anreihen, wie sich Göthe und Schiller den Rhapsoden und griechischen Tragikern anreihen wollten. Und das wollten sie nicht blos in äußerlicher Weise. Wir müssen nur bedenken, daß gerade die Romantiker von Anfang an, schon in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, im Sternbald und in den Kunstphantasien überall darauf gedrungen hatten, das Kunstwerk solle aus dem innersten Grunde des Herzens quellen, nicht Sache des Kopfes, sondern des ganzen Menschen sein. Wir müssen bedenken, wie sie auch in ihren literargeschichtlichen Forschungen überall die Poesie als höchste Spitze und als den klaren Spiegel der jedesmaligen Zeit- und Volkszustände hingestellt und begriffen hatten. Was also war natürlicher und folgerichtiger, als daß sie nun sehr bald in die fromme Täuschung fielen, sie könnten das Uebel an der Wurzel angreifen und durch Rückführung der mittelalterlichen Zustände, durch lebendige Wiederherstellung der mittelalterlichen Religion, der Hierarchie und Feudalität auch die alte Herrlichkeit und Innigkeit der mittelalterlichen Kunst und Poesie zurückführen? Damit mündet der romantische Idealismus in praktische Reaction und mit dieser tritt die Schule in ihr drittes und letztes Stadium.

Beide Entwicklungsphasen haben wir hier zu betrachten. Es ist leicht begreiflich, sie liegen so dicht beisammen und verlaufen so allmälig und unmerklich ineinander, daß es schwer, ja unmöglich ist, rein und haarscharf ihre Grenzlinie zu ziehen. Aber vorhanden ist sie und es wäre ungerecht, sie nicht zu beachten. A. W. Schlegel hat erst vor wenigen Jahren, kurz vor seinem Tode, in jenem bekannten Briefe an eine französische Dame (Rhein. Jahrb. von L. Schücking, 1846) feierlich erklärt, seine katholischen Sympathien seien von jeher nur eine reine prédilection d'artiste gewesen. Und auch Tieck hat sich von seinen alten Freunden zurückgezogen, als er sie als willfährige und fanatische Verbreiter des politischen und hierarchischen Obscurantismus erblickte. Dies sind offenkundige geschichtliche Thatsachen. Sie mahnen uns um so ernster, diese inneren Unterschiede streng hervorzuheben, je allgemeiner man sie heutzutage wunderlicher Weise zu vergessen pflegt. Wie durchaus verschiedenartig sind nicht die Angriffe und Vorwürfe, die unsere modernen Publizisten einerseits und Eichendorff von seinem ultramontanen Standpunkte andererseits gegen die romantische Schule schleudern? Aber darin stimmen sie miteinander merkwürdig überein, daß sie alle beide die gesammte Romantik unterschiedslos über Einen Kamm scheeren.

1. La prédilection d'artiste.

So sehr auch die Romantiker Göthe als den ersten deutschen Dichter verehrten, so genau wußten sie doch zugleich, was sie für immer von diesem trenne. Wie vornehmlich Novalis die Polemik gegen den Göthe'schen Realismus unternahm, so kehrt sich Tieck hauptsächlich gegen seine einseitige Nachahmung der Antike.

Ich habe oben die Hinneigung der Romantiker zum Orient und zum christlichen Mittelalter eine instinctive genannt. Weiche, nicht harmonisch durchgebildete, subjective Gefühlsmenschen werden sich immer weit mehr vom Orient und Mittelalter angezogen fühlen, als von der plastischen Strenge des Alterthums. Wir sehen es an Wieland, der, wo er griechische Stoffe behandelt, sie verzerrt und versüßlicht, und erst im phantastisch romantischen Oberon seine eigentliche Heimath findet. Wir sehen es ebenso an Herder, der vom Hellenismus aus sich nach und nach immer mehr und mehr der orientalischen und romantischen Dichtung hingiebt. Wenn daher Tieck und mit ihm seine Freunde sich in gleicher Weise an diese romantischen Stoffe und Formen anlehnen, so ist dies zunächst weder neu noch sehr zu verwundern. Sie folgen hierin nur ihrem angeborenen Naturell, denn es weht ihnen aus diesen ihre eigene Lebensseele entgegen. Die bis zum Eigensinn gesteigerte Subjec-

tivität und die daraus folgende Innerlichkeit und Phantastik ist im Mittelalter die Grundlage und Triebfeder aller Thaten und Ereignisse. Das also, was ihre Phantasie verlangt, finden sie hier als geschichtliche Thatsache. Und diese Vorliebe ist hier um so begreiflicher, je mehr gerade in jüngster Zeit durch Herder's und Göthe's Bestrebungen der Sinn für deutsche Art und Kunst wiedererweckt war. Wie Tieck berichtet, daß er am Götz von Berlichingen so zu sagen das Lesen gelernt, so wendet er sich schon früh, noch als er im Dienste Nicolai's stand, den heimischen Volkssagen zu und verläßt auch diese volksthümliche Dichtung nicht, als sein Meister Göthe schon längst andere Wege wandelte. Im Gegentheil; was bis dahin unbewußter Trieb gewesen war, wird dadurch bewußtes Prinzip bei ihm. Im »Däumling« unternimmt er ausdrücklich einen satirischen Streifzug gegen die falsche Nachahmung der Antike. Und in Briefen und vertraulichen Aeußerungen kehrt er noch offener und bestimmter den jungen Göthe, der den Götz geschrieben und Hans Sachs wieder in die Literatur zurückgeführt hatte, gegen den alten, der ihn durch seine einseitige Geringschätzung der christlich nationalen Kunst nicht wenig ärgerte. In einem Briefe an Solger (I, 587) nennt Tieck bei gelegentlicher Besprechung von Göthe's italienischer Reise diese unbedingte Verehrung der Antike »einen ganz nichtigen, willkürlichen und leeren Aberglauben, der niemals, am wenigsten in der Nachahmung, zum Leben erweckt wer-

den könne.« Jenes Ideal, das den antikisirenden Dichtern vorschwebt, ist ihm »ein nichtiges Gespenst der Leblosigkeit.« Und ganz aus derselben Gesinnung, ja bei derselben Gelegenheit, ruft er in einem anderen Briefe an Solger (I, 486 f. f.) aus: »Ohne Vaterland kein Dichter; sich von diesem losreißen wollen, heißt die Musen verleugnen.« Seine herrliche Novelle »Dichterleben« zeigt, daß er dieser wahren und wackeren Gesinnung sein Lebelang treu geblieben ist.

Tieck's Freunde theilen diese Ansicht über die Nothwendigkeit einer rein nationalen Kunst vollkommen. Selbst Friedrich Schlegel, der wie wir wissen, sonst gern so viel als möglich mit dem Alterthum zu vermitteln sucht, sagt im Athenäum (Bd. 3, Stück 1), in den »Ideen«, die als die Grundlegung der romantischen Doctrin zu betrachten sind: »Der Geist unserer alten Helden deutscher Kunst und Wissenschaft muß der unserige bleiben, so lange wir Deutsche bleiben. Der deutsche Künstler hat keinen Charakter, oder den eines Albrecht Dürer, Keppler, Hans Sachs, eines Luther und Jacob Böhme. Rechtlich, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig ist dieser Charakter, dabei unschuldig und etwas ungeschickt.«

Dieses unbedingte prinzipielle Festhalten an deutscher Art und Kunst, gegenüber der idealeren Großheit

unserer sogenannten klassischen Dichter, ist die eine wesentliche Seite der Romantik. Sie hat die herrlichsten Früchte getragen und ist ein bleibendes Verdienst derselben. Aber, wie gesagt, einfach nur als Zurückgehen auf mittelalterliche Art genommen, ist diese Richtung weder neu noch eigenthümlich. Neu und spezifisch eigen wird sie nur dadurch, daß sich alsbald eine religiöse, oder genauer ausgedrückt, eine mystisch katholisirende Färbung hervordrängt, die vorher noch nie dagewesen war, und die diese Hervorbringungen der Romantiker von den gleichartigen Bestrebungen Göthe's und Herder's sehr bestimmt und ganz spezifisch unterscheidet. Wie im ganzen Mittelalter ein ahnend Sehnen alle Gemüther bang und geheimnißvoll durchzittert und Liebe und fromme Andacht und hingebende Glaubensinbrunst den kecken ungezügelten Heldensinn mildert und verklärt, so daß gerade in dieser wunderbaren Mischung und Durchdringung von freier Ritterlichkeit und Glaubensinnigkeit der schönste Reiz des mittelalterlichen Lebens und seiner Poesie liegt, so blüht hier dieses wunderherrliche Eden der Romantik im vollständigsten Sinne wieder von Neuem auf. Die langgeschlossenen reichgeschnitzten Thüren der stillen Waldkapellen öffnen sich wieder, vom Hochaltar schallen feierlich Priestergesänge zum Lobe der wunderschönen heiligen Frau der Christenheit, und der fromme Ritter sinkt andächtig betend auf die Kniee, daß ihm nach diesem irdischen Leben auch ein feines seliges Ende werde.

Woher diese wunderbare Erscheinung? Sie bestimmt von nun an ausschließlich Charakter und Physiognomie der Romantik. Es ist daher nöthig, daß wir auf Wesen und Ursprung dieses neuen poetischen Katholizismus näher eingehen.

Er ist nicht von außen in die romantische Schule hineingetragen; wir sehen ihn Stufe vor Stufe mit einem gewissen Schein von innerer Nothwendigkeit aus dem früheren Standpunkte ihrer Entwicklung herauswachsen. Zwar waren trotz der herrschenden Aufklärung auch im vorigen Jahrhunderte religiöse Elemente genug vorhanden. Haman, Lavater, Jung Stilling, die Fürstin Gallizin und deren Kreis. Diese pietistisch mystischen Bestrebungen wurzelten sogar so tief, daß es Göthe für nöthig erachtete, sie in seinem großen Bildungsromane in den Bekenntnissen der schönen Seele ausführlich zu schildern und sie im Gegensatz zur werkthätigen Liebe Nataliens als eine zu überwindende Schwäche und Einseitigkeit darzustellen. Aber jene Bestrebungen stehen vereinzelt und außerhalb der strömenden Geschichte. Der mystische Katholizismus der romantischen Schule ist mit ihnen in keinem Zusammenhange. Dieser bildet sich so recht aus dem Herzen der herrschenden Freigeisterei heraus.

An der Spitze dieser Entwicklung stehen Schleiermacher und Novalis; beide durch Geburt und Erziehung

von Hause aus religiösem Sinne zugewendet und doch zugleich mitten im Strudel der neuen Bildungs= und Literaturwirren. Sie sind tiefe Naturen. Sie wollen mit sich selbst ins Klare kommen; es drängt sie also, ihr religiöses Gefühl und ihre moderne Weltbildung mit einander in Einklang zu setzen. Schleiermacher schreibt seine Reden über die Religion. Diese haben gar keinen anderen Zweck, als zu zeigen, wie das in der neuen Poesie wiedererwachte Gefühl der individuellen Subjectivität mit dem Wesen der Religion schlechthin ein und dasselbe sei. Denn die Religion sei sehr weit entfernt, ein bestimmtes Glaubenssystem zu sein (dritte Ausg., S. 150), nicht einmal der Glaube an Gott und Unsterblichkeit seien nothwendige Erfordernisse derselben (S. 164—175); die Religion sei gar nichts Anderes als der Inbegriff aller höheren Gefühle (S. 147), und die Frömmigkeit jedes Einzelnen daher nur seine Eigenthümlichkeit, sein Charakter, dessen eine Seite sie ausmache (S. 90 f. f.). Man sieht, diese Anschauungsweise ist durch und durch romantisch; wie denn auch in der That, abgesehen von einzelnen platonisirenden Redewendungen, selbst der Ton der Schreibart sehr bestimmt an die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und an Tieck's Kunstphantasien anklingt. Die romantische, subjectiv musikalische Innerlichkeit und Gefühlsidealistik erhält hier die religiöse und theologische Sanction. Sie wird über sich selbst hinausgehoben und unversehens Wesen und Mittelpunkt

der religiösen Gesinnung. Wie im Sinne dieser Zeit Aufklärung und Religionsverachtung identisch sind, so hier Religiosität und Gefühl.

Und ganz in derselben rein subjectiven Fassung hält sich zunächst Novalis. Eines seiner Fragmente (Th. 2, S. 193) lautet: »Indem das Herz, abgezogen von allen einzelnen wirklichen Gegenständen, sich selbst empfindet, sich selbst zu einem idealischen Gegenstande macht, entsteht Religion. Alle einzelnen Neigungen vereinigen sich in Eine, deren wunderbares Object ein höheres Wesen, eine Gottheit ist, daher ächte Gottesfurcht alle Empfindungen und Neigungen faßt. Dieser Naturgott ißt uns, gebiert uns, spricht mit uns, erzieht uns, läßt sich von uns essen, von uns zeugen und gebären, und ist der unendliche Stoff unserer Thätigkeit und unseres Leidens. Machen wir die Geliebte zu einem solchen Gott, so ist dies angewandte Religion.«

Diese Anregungen zündeten in wunderbarer Schnelle. Denn da überall das Gefühl gegen die einseitig wäßrige Verständigkeit der bisherigen Aufklärung reagirte, so hatten sie längst geheimnißvoll in Aller Herzen geschlummert. Namentlich war die Wirkung für den engeren Kreis der jungen Dichterschule eine entschieden epochemachende. Ihr Gefühls- und Phantasieleben, das bis dahin rath- und haltlos hin- und hergeschwankt war, hatte jetzt einen festen Ziel- und Haltpunkt ge-

funden. Ist Religion die Summe und der Brennpunkt meines Gefühlslebens, wohlan! so ist sie in der That gar nichts Anderes, als die in jedem Menschen schlummernde Poesie. Religion und Poesie sind ein und dasselbe, die Poesie ist productive Religion. Novalis nennt in diesem Sinne (S. 194.) ganz folgerichtig die Religionslehre eine wissenschaftliche Poesie. Der Bund der Religion und Kirche mit Kunst und Poesie, den die Kunstgeschichte überall zeigt, fließt, von diesem Standpunkte aus betrachtet, unabweislich aus der Natur der Sache selbst und ist ein ewig unzertrennlicher. Ohne Kunst keine Religion, wie ohne Religion keine Kunst.

Von jetzt an ist es daher die scharf ausgesprochene Tendenz des Athenäums, nach Kräften zur Wiederherstellung einer lebendigen Religion zu wirken. Die »Ideen« von Fr. Schlegel (Bd. 3, Stück 1) sind in dieser Beziehung besonders beachtenswerth. »Das Leben und die Kraft der Poesie,« heißt es einmal dort, »besteht darin, daß sie aus sich herausgeht, ein Stück von der Religion losreißt und dann in sich zurückgeht, indem sie es sich aneignet. Und ebenso ist es auch mit der Philosophie.« »Nur durch Religion wird aus Logik Philosophie; nur daher kommt Alles, was diese mehr ist als Wissenschaft. Und statt einer ewig vollen unendlichen Poesie werden wir ohne sie nur Romane haben, oder die Spielerei, die man jetzt schöne Kunst nennt.« Bedenken wir nun, wie die Schlegel überall hervorhe-

ben, daß die alte Kunst nur durch ihre Mythologie groß geworden, und wie sie deshalb die selbstbewußte Schöpfung einer neuen gleichen Mythologie und Symbolik als die hauptsächlichste Aufgabe aller künstlerischen Entwicklung hinstellen! Was Wunder also, daß sie nun dies neu erwachende Religionsleben vor Allem nach dieser Seite hin ausbeuten und daher, da sie als Künstler nach sinnlich schönen Formen und plastischer Greifbarkeit trachten, zur unbedingtesten Bevorzugung und Anpreisung des Katholizismus fortschreiten? Der vaterländischen Kunst eine lebendige Wurzel und Triebkraft geben wollen, heißt in diesem Sinne gar nichts Anderes, als die Religion und vor Allem die Mystik und den Katholizismus lebendig machen und ausbreiten. Propaganda und Sittengeist regen sich daher schon frühzeitig. Fr. Schlegel's »Ideen«, die neue Zeitschrift Europa, und A. W. Schlegel's Berliner Vorlesungen im Jahre 1802 sind lediglich solche Missionsversuche.

Auch hier war die Tieck'sche Poesie der Schlegel'schen Doctrin auf halbem Wege entgegen gekommen. Wir wissen es aus jenem herrlichen, schon früher einmal von mir erwähnten Briefe, in dem Tieck seinem Freunde Solger (I, 539) über seine mystische Lebensperiode die offensten Geständnisse macht, wie Tieck schon längst durch seine dämonische Naturanschauung der Mystik und durch diese dem Katholizismus in die Arme gefallen war. Schon im Zerbino zeigt sich zugleich

mit dem Verlangen nach positivem poetischem Gehalte, namentlich in der Verherrlichung Dante's, entschieden die künstlerische Vorliebe für katholische Formen. Es bedurfte daher kaum des mahnenden Zurufs der Freunde, um Dichtungen wie Genoveva und Octavian in ihm zu zeitigen.

So kommt also jetzt in die Dichtungen der romantischen Schule ein positiver Gehalt, der der ersten Periode durchaus fremd war. Novalis geistliche Lieder, A. W. Schlegel's geistliche Sonette und Nachbildungen alter Legenden, viele Gedichte von Friedrich Schlegel, sind zum Theil tief poetische Zeugnisse dieser neuen mittelalterlich katholisirenden Sinnesweise. Aber unter Allen steht wieder Tieck am eigenthümlichsten und, wenn man einmal die Voraussetzungen der Romantik zugiebt, am genialsten da.

Genoveva und Octavian sind in jeder Beziehung die eigenartigsten Erzeugnisse nicht blos dieser Periode, sondern der gesammten Romantik überhaupt. Durch und durch erfüllt von dem neuen mittelalterlich-katholische Geiste, behalten sie doch zugleich in Form und Inhalt alle Eigenheiten und Elemente von Tieck's früherer Kunstweise. Betrachten wir zuerst die Genoveva. Wir wissen, wie die romantische Poesie überall sorgsam darauf bedacht ist, ihren Gestalten recht ausdrücklich den Charakter reiner Phantasiegebilde zu sichern und

sie aus dem Scheine leibhaftiger Wirklichkeit herauszuheben. Deshalb erscheint hier als Prolog und Epilog und hie und da sogar mitten im Drama der heilige Bonifazius, um, wie Tieck selbst im ersten Vorbericht zu seinen sämmtlichen Werken sagt, das Ganze in einem poetischen Rahmen traumähnlich festzuhalten und auch wieder zu verflüchtigen, damit es auf keine andere Wahrheit als der poetischen, durch die Phantasie gerechtfertigten, Anspruch machen könne. Wir wissen ferner, wie die romantische Dichtung und namentlich Tieck überall die Beschränkung fester Grenzen zu umgehen strebt und, damit nur ja die innere Unendlichkeit keine Einbuße erleide, überall auf Universalität der Form und des Inhalts abzielt. Die Romantiker nennen dies mythische Poesie und Friedrich Schlegel hebt es (Europa, Bd. 1, Stück 1, S. 57) an Tieck als besonderes Verdienst hervor, daß wie Göthe die Poesie zur Kunst gebildet habe, Tieck dagegen überall bestrebt sei, sie zu ihrer ursprünglichen Quelle alter Fabel zurückzuführen. So auch hier in der Genoveva. Hier vor Allem finden wir den in seiner Art großartig durchgeführten Versuch, alle Formen der Poesie zu gleicher Zeit anzuwenden und Epos, Lyrik und Drama miteinander verbindend zu einer Art von elementarer Urpoesie zusammenzuschmelzen. Und dasselbe Streben nach Universalität kehrt im Inhalt wieder. Genoveva ist keine Charaktertragödie im modernen Sinne des Wortes. Der Stoff der Genoveva ist überhaupt kein Stoff zu einer

reinen Tragödie, man müßte sie denn, wie Hebbel, zu einer Charaktertragödie Golos umgestalten wollen. Hier bei Tieck ist das Leben und der Tod der heiligen Genoveva, obschon uns dieses Martyrium die ganze Innigkeit und Seligkeit des christlichen Lebens und Glaubens in den glühendsten Farben darstellt, doch wieder selbst nur ein Rahmen oder ein Vehikel, um zugleich mit der frommen Tugend, dem Elend und der endlichen Verklärung der heiligen Dulderin ein Gesammtbild des ganzen mittelalterlichen Lebens in epischer Breite vor uns aufzurollen, den Heldensinn und die Begeisterung des Krieges, den Gegensatz des Morgen- und Abendlandes, die Weihe des Wunders. Dabei dieselbe Vielheit der Motive, die einander nicht selten sogar schnurstracks widersprechen. Während die Geschichte der Genoveva mit tausend Zungen die Gnade und das Wunder der göttlichen Hülfe predigt, die die Natur zu ihrem Dienste aufbietend dem Kinde eine Hirschkuh schickt, es zu nähren, und der Mutter vom Himmel herab das göttliche Gnadenbild des Krucifixes, damit es sie stärke und tröste, steht daneben doch wieder, ohne daß irgendwie dieser absolute Widerspruch gelöst wäre, in der Geschichte Golos der blindeste Naturfatalismus. Er zeigt sich in der durchaus unmotivirten gewitterschwülen Bangigkeit, die über dem Abschiede Siegfried's und Genoveva's schwebt, er zeigt sich besonders in jenem dämonischen Liede, »Dicht von Felsen eingeschlossen,« das dem Golo überall sein künftiges Schicksal fatalistisch

vorführt und das, wie Tieck selbst in dem bereits erwähnten Vorbericht erzählt, die ursprüngliche Veranlassung der ganzen Conception war; er zeigt sich endlich darin, daß sogar die Jahreszeiten im Stillen ihr sympathetisches Wesen treiben. Im Frühling erblüht Golos Liebe, der schwüle Sommer reißt ihn fort zur verbrecherischen Leidenschaft, der Herbst bringt die Reue und die Wehmuth, und im Winter ereilt den Verbrecher das rächende Strafgericht und wirft ihn in's Grab. Nach allem diesem kann es nicht zweifelhaft sein, was es mit der vielgerühmten absoluten Christlichkeit der Tieck'schen Genoveva eigentlich auf sich habe. Tieck schreibt zwar einmal an Solger (I, S. 452), dies Gedicht sei ihm ganz aus dem Gemüth gekommen, es sei nicht gemacht, sondern geworden, es bezeichne eine Epoche in seinem Leben. Aber Solger antwortet darauf ganz richtig (S. 465): »Daß Sie sich nicht willkürlich und zum Spiele in die alterthümliche und gerade in diese Form religiöser Sinnesart versetzt haben, das gebe ich unbedingt zu, denn sonst könnte es nicht so hinreißen, nicht in so vielen Stellen und Scenen so ganz von Innigkeit und Liebe durchdrungen sein wie es ist. Dennoch muß ich annehmen, daß diese Sinnesart nicht ganz Ihr damals gegenwärtiger Zustand, vielmehr dieser eine tiefe Sehnsucht nach derselben gewesen ist; sonst würde sie mehr unmittelbar gegenwärtig, ja als die einzig wahre und mögliche, in uns eindringen.« Damit ist das Räthsel dieser ganzen katholischen Dicht-

weise gelöst. Sie ist nicht sowohl ein inneres Erlebniß, sondern, wie ich sie von vorn herein bezeichnete, eine bloße Sehnsucht, eine rein künstlerische Vorliebe. Tieck plaudert naiv das Geheimniß der eigenen Selbsttäuschung aus, indem er seinem Freunde (S. 540) erzählt, daß er fast ebenso leichtsinnig, wie er in das Gebiet der Mystik und des Katholizismus hineingerathen war, sich durch einen einzigen Act der Willkür wieder aus ihm herausversetzt habe. Ist da der Katholizismus der Genoveva etwas mehr als freies künstlerisches Spiel des Dichters, der, wie Tieck im dritten Vorbericht zu seinen Werken (Bd. 11) sehr beherzigenswerth ausführt, um theologischen Streit und Widerstreit unbekümmert, seine Stoffe und Formen suchen kann, wo er sie eben am günstigsten findet?

Nun der Octavianus. Dieser ist nicht so tendenziös wie die Genoveva. Der Katholizismus tritt hier ganz in den Hintergrund. Zwar wird auch hier die Romanze, d. h. die romantische Poesie, als ein Kind des Glaubens und der Liebe vorgeführt, aber Tapferkeit und Scherz stehen ihr dienend zur Seite, ja in der Folge des Gedichtes machen sie sich sogar zu den eigentlichen Hauptpersonen. Der Octavianus ist eine Verklärung des »alten romantischen Landes«, seines Heldenthumes und seiner keuschen Frauen, seiner Minne und seiner Wunder. Der Dichter will, daß das ganze Mittelalter in seiner Herrlichkeit, daß die »wundervolle

Mährchenwelt« in seiner alten Pracht vor dem entzückten Auge wieder aufsteige. Und zwar versucht er, wie dies nicht anders zu erwarten steht, diese poetische Wiederbelebung ganz in jener träumerisch phantastischen Darstellungsweise, die aus anderen Dichtungen hinlänglich bekannt keinen anderen Zweck hat, als uns in jenes süße, ahnungsvolle, dämmernde Traumleben hineinzuwiegen, mit dem »die mondbeglänzte Zaubernacht den Sinn gefangen hält.« Daher auch hier wieder jenes traumartige Umrahmen des eigentlichen Gedichtes; die Stelle des heiligen Bonifazius vertritt hier der Aufzug der Romanze. Auch hier das Verschmelzen aller Dichtformen zu jener formlos elementaren Urpoesie, die hier überdies tragische und komische Elemente chaotisch ineinandermischt, ohne sie, wie bei Shakespeare in ähnlichen Fällen immer geschieht, einer höheren einenden Idee dienstbar zu machen. Ja ich vermuthe, nebenbei gesagt, daß gerade diese Vermischung des Komischen und Tragischen, die schon im Volksbuch liegt, Tieck hauptsächlich für diesen Stoff gewonnen hat. Und in gleicher Weise endlich ist auch hier wieder jene Universalität des Inhalts, die wir schon in der Genoveva angestrebt fanden; ja hier noch größer als dort. Morgen- und Abendland, alle Stände, Alter und Geschlechter wogen wie auf einem Maskenball bunt und zwecklos durcheinander. Kurz, wir leben in einem Taumel der Phantasie, so willkürlich und schrankenlos, daß uns der Boden unter den Füßen schwankt.

In Summa, die romantische Poesie ist zwar in dieser Periode aus sich herausgegangen, und hat sich mit homogenen Stoffen und Formen erfüllt und bereichert. Aber im Grunde ihres Herzens ist sie geblieben, was sie immer gewesen. Heimathslos, reflectirt und gemacht, und eben deshalb nach wie vor durch und durch willkürlich, ohne zwingende Nothwendigkeit der Behandlung, ohne fortreißende Kraft und Tiefe.

So viel von dieser katholisch mittelalterlichen Poesie, wie sie sich hier durchaus noch auf rein ästhetischem Boden hält. Sie verläßt diesen in Friedrich Schlegel, in Novalis, und in einigen Nachfolgern wie z. B. in Zacharias Werner nur allzubald. Vergessend, daß die ganze Entwicklung der Romantik gerade aus dem innigsten Gefühl von der unbeschränkten Selbstherrlichkeit und Autonomie der Poesie hervorgegangen war, stellt sie sich unmittelbar in den Dienst der Kirche und dient deren selbstsüchtigen Interessen. Wir werden daher bei Betrachtung der politischen und religiösen Reaction noch einmal auf diese katholisirende Poesie zurückkommen.

Höchst interessant aber ist es, daß in Frankreich, wenn auch in anderer Weise, ganz dieselbe Wendung der Dinge parallel läuft. Wie die französische Revolution sich überhaupt gern in Analogien und Vergleichen mit dem klassischen Alterthum gefallen mochte, so

hatte auch in Poesie und Kunst des Revolutionszeitalters desto mächtiger eine antikisirende Richtung Wurzel geschlagen. In der bildenden Kunst steht David und seine Schule, in der Poesie André Chénier und seine Sinnesgenossen. Aber auch in Frankreich wird ganz um dieselbe Zeit wie in Deutschland, diese Richtung gestürzt; vornehmlich durch Chateaubriands Génie du christianisme. Und auch dieses Buch ist — merkwürdig genug! — lediglich eine solche poetische und schöngeistige Construction des Christenthums. Nur die »raisons poétiques,« die »raisons de sentiment«, nicht die schlichten einfachen Glaubensüberzeugungen, sind es, die hier überall zur Empfehlung und Bewahrheitung des Katholizismus geltend gemacht werden. Und dort wie hier ist die Rückwirkung dieselbe. Auch in Frankreich tritt, unterstützt und befördert von dem bonapartistisch-hierarchischen Egoismus, diese romantische christliche Poesie sehr bald in den Bund mit der politischen und religiösen Reaction, und erniedrigt sich in diesem Bunde zu den verwerflichsten Handlangerdiensten.

Aber bei all diesen schweren Verwirrungen dürfen wir doch niemals den ursprünglichen Ausgangspunkt vergessen. Jedenfalls liegt das Wahre in diesen Bestrebungen, daß der moderne Geist, der durch die Tiefe und Innerlichkeit der christlich mittelalterlichen Entwicklung hindurchgegangen ist, sich nicht mehr willkürlich in die, wenn auch noch so schönen, so doch für uns viel

zu engen und kalten Formen des Alterthums zurückbannen läßt. Hierin liegt jenen antikisirenden Richtungen gegenüber die innere Nothwendigkeit und das Recht dieser christlich mittelalterlichen Opposition und zugleich der Grund, daß obgleich dieselbe aus leicht begreiflichen Gründen überall als scharf ausgesprochenes Extrem auftritt, sie doch überall sogleich so allgemeinen Anklang findet. Daher greift dieser nothwendige Rückschlag auch in allen Künsten Platz.

Es erwacht die Schwärmerei für altitalienische Kirchenmusik. Mit dieser zugleich ersteht in der Baukunst das Studium und die Nachahmung des byzantinischen und germanischen Kirchenstils; ebenso in der Malerei das Sammeln und Nachahmen altdeutscher und altitalienischer Bilder. Es ist hier der Ort nicht, näher auf die verderbliche Einseitigkeit dieser sogenannten nazarenischen Malerschule einzugehen. Unbedingt ist es eine der erfreulichsten Erscheinungen unseres heutigen Kunstlebens, daß wenigstens die besseren Kräfte unter unseren Künstlern dieses ascetische Nazarenerthum immer mehr und mehr abstreifen und endlich einsehen lernen, daß es ein Wahnsinn sei, heute noch malen zu wollen wie einst die glaubensseligen Meister der vorrafaelischen Zeiten. Aber das ist gewiß, keine Kunst hat durch diesen romantischen Umschwung so viel gewonnen als gerade die Malerei. Sie hat sich durch ihn

von den starren widernatürlichen Fesseln der Plastik, in die sie die antikisirende Richtung geschmiedet hatte, befreit, die Malerei ist dadurch erst wieder malerisch geworden. Ohne Zweifel hat sich hier Friedrich Schlegel durch seine Briefe in der Europa (Gesammelte Werke Bd. 6) die wesentlichsten Verdienste erworben. Es ist dies der unbestreitbarste und glänzendste Sieg, den die romantische Schule über Göthe erfochten hat.

Ich habe bisher nur von den katholisch mittelalterlichen Bestrebungen der Schule gesprochen. Aber schon macht Friedrich Schlegel seine indischen Studien. Was ihn zu diesen hinzog, ist leicht zu sagen. Durch Herder und durch Forster's Uebersetzung der Sakontala war so eben wieder die Aufmerksamkeit für den Orient rege geworden. Dort schien recht eigentlich alles das, wornach die romantische Schule erst mühsam suchte, schon thatsächlich und naturwüchsig vorhanden. »Im Orient,« sagt Friedrich Schlegel schon im Jahre 1800 in seinem berühmten Gespräche über Poesie (Bd. 5, S. 272), »müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Phantasie; und wenn wir erst aus den Quellen schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.« Und strebten eben wegen ihrer durchgängigen Phantastik die Romantiker überall nach einer, wie sie es nannten,

mythischen Poesie, d. h. nach einer elementaren Auflösung aller plastischen Formbestimmtheit, so war auch hier wieder die embryonisch chaotische Symbolik der orientalischen Naturreligionen das willkommenste Vorbild; die plastische Klarheit der Griechen schien nur ein Abfall dieser Unendlichkeit. Wie verlockend! Tief, gründlich und unermüdlich wie diese Romantiker überall sind, scheuen sie daher auch keine Mühe, ohne Weiteres an die erste Quelle zu gehen.

Friedrich Schlegel wünscht in seinem Gespräch über Poesie gründliche Uebersetzungen der orientalischen, namentlich der indischen Dichtungen. Er war ganz der Mann, diesen frommen Wunsch sogleich selbst zur That zu gestalten. Die erste und unmittelbarste Frucht dieser Studien ist sein Buch über die Sprache und Weisheit der Indier.

2. Die religiöse und politische Reaction.

Wir verlassen das stille Heiligthum der Kunst und folgen der Romantik hinaus in's stürmische Leben, d. h. in ihre religiöse und politische Thätigkeit, in die sie sich jetzt, in dem dritten und letzten Stadium ihrer Geschichte, mit fanatischem Eifer hineinstürzt.

Obgleich, wie bereits bemerkt, zwei der bedeutendsten Romantiker, Tieck und A. W. Schlegel, niemals

zu diesem weltlichen Treiben ihrer früheren Freunde und Sinnesgenossen hinabsteigen mochten, so würde man sich doch sehr irren, wenn man die religiöse und politische Reaction, in die wir jetzt die Romantik verfallen sehen, für einen blos zufälligen Auswuchs derselben halten wollte. Sie liegt im innersten Wesen der Romantik. Die frühe Einsicht, daß an unserer schlechten Kunst lediglich die schlechte Wirklichkeit Schuld sei, hatte von Hause aus in die romantische Schule einen praktischen Keim gelegt. Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und die Lucinde, so verschieden sie auch sonst sind, streben beide in gleicher Weise nach außen und haben unmittelbar das Leben im Auge. Und wir haben gesehen, wie dieselbe Tendenz auch sogleich bei den ersten Regungen des ästhetischen Katholizismus zu Tage tritt und zu Propaganda und Sektengeist hinüberneigt.

Diese praktischen Keime entwickeln sich jetzt offen, in ihren vollen Konsequenzen. Die ästhetischen Motive treten immer mehr und mehr in den Hintergrund. Es tritt jetzt nackt und unverholen der pure und reine Katholizismus hervor. Er wird, wie es bei Konvertiten so natürlich ist, zur Schau getragen, pointirt, auf Schrauben gestellt. Mit andern Worten, dieser romantische Katholizismus ist Jesuitismus.

Novalis geht auch hier, wie in allen religiösen

Dingen, kühnen Schrittes voran. Sein im Jahre 1799 geschriebenes Fragment »die Christenheit oder Europa« ist hiefür ein denkwürdiges Actenstück. »Es waren, heißt es dort, schöne glänzende Zeiten, wo Europa Ein christliches Land war, überall Eine Christenheit, Ein großes gemeinschaftliches Interesse, Ein Oberhaupt. Ja Novalis geht sogar so weit, daß er dieses Oberhaupt der Kirche darum als weise preist, weil es sich den »frechen« Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinnes und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens widersetzt und es den kühnen Denkern verwehrt habe, öffentlich zu behaupten, die Erde sei ein unbedeutender Wandelstern, denn der Papst habe es wohl gewußt, daß die Menschen mit der Achtung für ihren Wohnsitz und ihr irdisches Vaterland auch die Achtung vor der himmlischen Heimath verlieren und das eingeschränkte Wissen dem unendlichen Glauben vorziehen würden.« Wie wohlthätig diese Regierung gewesen, zeige die harmonische Entwicklung aller Anlagen, die staunenerregende Höhe, die einzelne Menschen in allen Fächern der Wissenschaft und der Künste erreicht, und der blühende Handelsverkehr mit geistigen und irdischen Waaren in dem Umkreis von Europa und bis in das fernste Indien hinaus. Aber noch sei die Menschheit für dies herrliche Reich nicht reif genug gewesen. Es verfiel. Und es erstand jene Insurrection, die sich Protestantismus nannte. Die Erhebung der Bibel zum alleinigen

Kanon bringt den nüchternen Buchstabenglauben, der heilige Sinn vertrocknet, das Weltliche gewinnt die Oberhand, der Kunstsinn leidet sympathetisch mit, die Zeit nähert sich einer gänzlichen Atonie der höheren Organe. Nur der entstehende Jesuitenorden war der Rettungsanker der Kirche; aber auch er wurde durch die weltliche Macht gelähmt. Jetzt aber, nach dem Gährungsproceß der französischen Revolution, ist die Zeit der neuen und gründlichen Auferstehung gekommen, das kann einem historischen Gemüthe nicht zweifelhaft bleiben. Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven erhebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin. Noch sind alles nur Anfänge, aber sie verrathen dem historischem Auge eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süßeste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes. In der Politik sind alte und neue Welt im Kampfe, die Mangelhaftigkeit der bisherigen Staatseinrichtungen ist in furchtbaren Phänomenen offenbar geworden. Die weltlichen Kräfte können sich nicht selbst wieder ins Gleichgewicht setzen. Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken. Angewandtes, lebendig gewordenes Christenthum war aber der alte katholische Glauben. Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mittheilsamkeit, seine Freude an der Armuth, Gehorsam und Treue machen

ihn als ächte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung. Es muß sich wieder eine sichtbare Kirche bilden. Warum? darnach ist nicht zu fragen. Sie wird, sie muß kommen, die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird.«

Hier in Novalis springt uns der Katholizismus sogleich, wie Athene bei ihrer Geburt aus Jupiters Haupte, fertig entgegen, kampfgerüstet und siegestrunken. Bei Anderen ist die Entwicklung offenbar allmäliger und mehr stufenweis erfolgt. Leider haben wir nur sehr dürftige Einblicke in diese Uebergänge und Zwischenstufen. Manche mochten wohl Grund haben, sich nicht allzu sehr in die Karten sehen zu lassen.

Am meisten hat Friedrich Schlegel sein Spiel verdeckt. Und von ihm wäre eine genaue Entwicklungsgeschichte eben so sehr im Interesse der Psychologie wie der Geschichte. Wer vermag zu entscheiden, wieviel bei ihm sein katholischer Eifer innerer Prozeß gewesen, wie viel äußerliche Rücksicht auf äußere Verhältnisse? Jedenfalls bleibt es zweideutig, daß die von Windischmann herausgegebenen Fragmente, während sie sonst Jahr für Jahr von allen seinen Entwicklungsmomenten Rechenschaft geben, gerade in den entscheidenden Jahren 1807 — 1810 vollständig leer ausgehen. Soviel steht fest, jene spiritualistische Stille

und Beschaulichkeit, die sich scheu von aller Plastik und Lebenshärte zurückzieht, war wie auf der einen Seite die Quelle seiner liederlichen Genußsucht, so auf der andern auch der ursprüngliche Anstoß seines Katholizismus. Helmina von Chezy giebt hierüber in Mundt's Freihafen 1840 Heft 4 höchst interessante Mittheilungen. Fr. Schlegel studirte im Jahre 1803 in Paris das Sanskrit, unter Anleitung eines Schotten Alexander Hamilon, der lange in Indien in der glücklichsten Ehe mit einer Eingebornen gelebt hatte. Aber so sehr auch Hamilton in seinem Herzen mit Indien verwachsen war, so sehr er sich auch bestrebte, überall die Verwandtschaft der indischen Mythen mit den griechischen zu entdecken, so fern war er doch von jeder mystischen Ueberschwenglichkeit. Die indischen Büßer hielt er ausdrücklich immer nur für Aberwitzige, für Heuchler und Gaukler, für verächtliche Werkzeuge der Finsterlinge unter den Brahminen. Ganz anders sein Schüler! Dieser war im Innersten entzückt und begeistert von der Heiligkeit dieser Büßer. »Sie erstarren in der allerschmerzlichsten Stellung, rief er aus, ihre Nahrung ist Thau des Himmels, sie wurzeln gleichsam ein, Moos wächst auf ihnen, Vögel nisten in ihrem Haupt, welche Frömmigkeit! So weit müssen es die Christen noch erst bringen!« Ja das süße Dolce far niente, das ihn in der Lucinde begeisterte, ist ihm inzwischen sogar zur schwärmerischen Verehrung des dumpf hinbrütenden Opiumrausches geworden! »Wenn ich nur

den Alarcos unbegreiflicher, undurchdringlicher gezeichnet hätte!« sagte er zuweilen und setzte hinzu: »Ich hätte mehr Opium nehmen sollen, als ich ihn schrieb, dann würde ich mit ihm erreicht haben, was ich gewollt.« Was fehlt da noch zu dem Verlangen nach dem orientalisch quietistischen Weihrauchsdufte der katholischen Kirche? Zumal wenn diese überdies die verlockende Aussicht bietet, als ertheile sie zugleich mit der religiösen Weihe auch die künstlerische?

Jedoch die am meisten charakteristische Figur ist Zacharias Werner. Er ist wichtig für uns, denn er stellt diesen Prozeß so durchaus normal dar, wie außer ihm schwerlich ein Anderer. Und — Dank sei es seinem trefflichen Biographen — seine innere Entwicklung liegt so klar und durchsichtig vor unseren Augen, daß sich hier deutlich die Art und die Zeit bezeichnen läßt, in der die poetische Begeisterung in religiösen Fanatismus umschlägt.

Zacharias Werner ist so recht das Kind der religiösen Romantik. Er erzählt es selbst in einem Briefe an seinen Freund Hitzig, was für eine bedeutende Revolution Schleiermacher's Reden über die Religion in ihm hervorgerufen. Jacob Böhme ist ihm in Folge dessen nicht blos religiöser Kanon, sondern zugleich die vollständigste Poetik. Er bedauert nur, daß für die beiden Synonyma Kunst und Religion nicht ein und

derselbe Name vorhanden sei. In diesem Sinne nennt er schon frühzeitig (1802) den »idealisirten Katholizismus« seinen Götzen, und vertheidigt ihn theoretisch und praktisch als »wiederaufgegrabene mythologische Fundgrube;« wie denn in der That sein erstes dramatisches Werk, der erste Theil der Söhne des Thals, die Templer auf Cypern, nicht nur auf diesen Katholizismus, sondern sogar auf den Ritus und die Symbolik der Freimaurerei gebaut ist. Zugleich aber bittet er Alle, jetzt und künftig in ihm den prosaischen Menschen vom poetischen zu unterscheiden und seine individuelle Ueberzeugung nicht nach dem zu beurtheilen, was als Künstler zu sagen er sich berufen fühle. Denn poetisch angesehen, sei der Katholizismus nicht nur das größte Meisterstück menschlicher Erfindungskraft, sondern auch allen übrigen christlichen und unchristlichen Religionsformen für ein Zeitalter, welches den Sinn der schönen Griechheit auf immer verloren habe, vorzuziehen. Allen europäischen Kunstgenius und Kunstgeschmack werde »der Teufel holen,« wenn wir nicht zu einem geläuterten (wohlgemerkt! nicht metamorphosirten) Katholizismus zurückkehrten. — Wie ganz anders ist dies Alles nach Jahresfrist! Schon im zweiten Theile der Söhne des Thals, in den Kreuzesbrüdern, ist Maurerthum und Katholizismus nicht mehr Mittel, sondern Zweck. Er selbst meint, dies sogenannte Schauspiel könne eben so gut eine Predigt heißen. Der Dichter ist ihm nur noch

ein Priester der Gottheit, die Poesie nur das Mittel, Proselyten zu machen für einen neuen, zu stiftenden Orden, der die Menschheit religiös erwärmen soll. Er tadelt herb, daß »die neuen Menschen« die Schlegel, Tieck und Schleiermacher, nach wie vor nur Verse machen, und nicht mit ernster Tendenz eine religiöse Sekte stiften. Die theoretisch gesungenen Sachen müßten endlich praktisch verhandelt werden. Ist es da wohl noch zu verwundern, daß Werner endlich nach vielen Kreuz- und Querzügen das Eine erwählt, was seiner Meinung nach Noth thut, nämlich »Jesus Christus und seine von ihm unzertrennbare, auf den ewigen Felsen begründete Kirche?« Und daß er die Bühne mit dem Beichtstuhl und der Kanzel vertauscht, und sich in seinem wahnwitzigen Bekehrungseifer im wörtlichsten Sinne des Wortes zu Tode predigt?

Bei den bildenden Künstlern ist der Grund der Apostasie gewiß meist jene schwärmerisch phantastische Logik gewesen, die dem begeisterten Künstlergemüthe vorspiegelte, nur ein Katholik könne ein großer Maler werden, wie ja die alten Meister sämmtlich katholisch gewesen. Es war damals eine eigene Zeit in der Künstlerwelt. Die Zersplitterung und Manierirtheit der jüngst vorangegangenen Richtungen hatte es schmerzlich fühlbar gemacht, daß unserer Kunst ein allgemein giltiger Boden, und eine typische, die Maßlosigkeit der individuellen Eigenheit wohlthätig beschränkende Kunst-

sitte fehle. Die academische Konventionalität hatte sich hiefür als unbrauchbar erwiesen. Da erschien die feste Objectivität der katholischen Kirche, die schon einmal Jahrhunderte lang als der fruchtbarste Boden der Malerei sich bewährt hatte, als der einzige vielverheißende Rettungsanker. Von nun an galt es als die einzige Aufgabe des Malers, »die schönsten Wunder heiliger Geschichten« durch Gestalt und Farbe vor unserem fromm entzückten Auge noch einmal geschehen zu lassen. Wie ist da der arme Protestant für immer verloren! Er kann ja an diese Geschichten und Wunder nicht glauben. Wie soll er sich also für sie begeistern? Armer Künstler! Ich sehe es, wie du in deiner brennenden Seele trostlos verzweifelst und aus deiner Qual keine andere Rettung zu finden weißt, als daß du gläubig vor der Madonna niederkniest, damit sie dir in ihrer vollen Schönheit und Herrlichkeit erscheine, und dich durch ihren göttlichen Beistand zum großen Künstler mache!

In vielen Fällen sind jene Bekehrungen unleugbar wohl auch die Folge äußerer Umstände. Betrachten wir doch die Fr. Schlegel, die Adam Müller und deren Genossen! Sie Alle hatten sich die Doctrin der Lucinde nur allzusehr zu Herzen genommen, und lebten praktisch in derselben Libertinage, die sie theoretisch als die höchste Lebenspoesie verherrlichten Nun waren sie gebrochen an Leib und

Seele; schiffbrüchig spähten sie ängstlich nach einem rettenden Eiland. Für das strenge Gebot der rein menschlichen Lehre und Sitte, sich selbst zu erlösen durch sittliche Verjüngung und Wiedergeburt, durch eigene Thaten und Werke, fühlten sie weder Kraft noch Muth in sich; dazu waren sie durch Genußsucht zu entnervt und verweichlicht. Was bleibt also? Es bleibt die Religion der Gnadenerlösung, es bleibt der Glaube, der die guten Werke überflüssig macht, es bleibt der Katholizismus. Nehmen wir nun hinzu, daß eine falsche Kunstansicht diese schwachen Poeten im Katholizismus das Mittel erblicken läßt, große Poeten zu werden und eine ganz neue Kunstepoche zu begründen; nehmen wir hinzu, daß die katholische Kirche diese Genußmenschen nicht blos auf die Freuden des Himmels vertröstet, sondern sie, die sämmtlich in ihren irdischen Verhältnissen furchtbar zerrüttet waren, schon hier — wie das liederliche Genie eines Gentz mit verlockendem Beispiele zeigte — auf Erden in die trüffelduftenden Fleischtöpfe der österreichischen Diplomatie hineinbugsirt, — wahrlich! da werden uns diese mannichfachen, sich häufenden Bekehrungen auf einmal klar, und wir finden das, was wir weder vertheidigen noch entschuldigen wollen, leider! nur allzu begreiflich.

Varnhagen wundert sich in seiner sinnig feinen Charakteristik Fr. Schlegels (Bildnisse aus Rahels Umgange Th. 1, S. 225) darüber, daß in ihm nicht nur

die seltsamsten Widersprüche, Verwicklungen, Versteck- nisse und Unregelmäßigkeiten bunt durcheinander schwir- ren und sich in größter Abwechslung begegnen, sondern — was das Merkwürdigste sei! — sich gegenseitig bestehen lassen. Denn Fr. Schlegel habe bei aller sei- ner Proteus-Wandelbarkeit niemals eine seiner eigenen Gestalten verworfen, sondern bis zuletzt für jede eine gewisse Berechtigung behauptet. Dieses wunderliche Durcheinander finden wir nicht nur bei Fr. Schlegel, sondern mehr oder weniger bei allen diesen romanti- schen Apostaten. Der Grund ist klar. Er liegt auch hier in dem leidigen Subjectivismus, aus dem die ge- sammte Romantik entsprungen. Die Romantiker las- sen sich durch ihre Frömmigkeit nie in ihrem Weltsinn stören, durch ihre geistliche Ascese nie in ihrer Genuß- sucht. Sie anerkennen nie die Dinge, wie sie an und für sich sind in ihrer objectiven Geltung; rein egoistisch erfassen sie an diesen nur die Seite, die gerade ihrem besonderen Belieben und Bedürfnisse zusagt. Ihr bla- sirter, ästhetisirender und scholastisch speculirender Katho- lizismus ist sehr weit entfernt von der schlichten Glau- bens- und Sitteneinfalt der klassisch christlichen Zeiten, ja selbst vom strengen Dogma, das sie beschworen ha- ben. Sie lieben in ihm nur das mystisch Symbolische, Theoretische, Andachtschauernde, das berauschende Ge- pränge und die imponirende Größe seiner äußerlichen Erscheinung. Nur die Form ist eine andere; der In- halt, die Eitelkeit und die Willkür des »genialen« Sub-

jects ist geblieben. Die Schlange häutet sich wohl jezuweilen, aber Schlange bleibt sie nach wie vor.

Mit der religiösen Reaction hängt die politische auf's genauste zusammen. Auch hier handelt es sich zunächst nur um die praktische Verwirklichung jener politischen Sympathien und Doctrinen, die unmittelbar aus der romantischen Aesthetik erwachsen. Adam Müller ist der Begründer der romantischen Staatstheorie. Seine im Jahre 1803 in Dresden gehaltenen »Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur« tadeln herb an der neuen romantischen Kritik und Poesie, daß sie nur eine idealistische Abstraction sei und deshalb auch keine große unmittelbare Wirkung auf die deutsche Nationalität hervorbringen könne. Die Kritik dürfe es nicht verschmähen, in das Wesen der gleichzeitigen Bewegungen der Gesellschaft, sowohl in ihren öffentlichen als privaten Beziehungen, thätig und fortgesetzt einzugehen, sie dürfe über dem kunstreichsten Werk des Einzelnen nie das größte Gedicht, die Weltgeschichte, vergessen. Von diesem Zeitpunkte an ist Ad. Müller unablässig thätig, die romantischen Prinzipien auf die Politik hinüberzutragen und eine romantische Staatsdoctrin zu begründen.

Politische Doctrinäre sind wie schlechte Poeten. Alle Beide jagen nach hohlen Idealen. Sie gehen vom Allgemeinen zum Einzelnen, da doch überall, im Leben

sowohl wie in der Kunst und Wissenschaft, der einzig rechte Weg umgekehrt der Weg vom Einzelnen zum Allgemeinen ist.

Es ist gar nicht daran zu denken, daß sich Ad. Müller irgendwie dazu herablassen möchte, dem dunklen Weben des Volksgeistes und dem instinctiven Wollen der ungeheuren Zeitbewegungen selbst nachzuspüren und darnach sein politisches Kalkül zu ermessen. Auch der größte Politiker kann bei den Krisen der Zeit, so zu sagen, nur Hebammendienste verrichten. Müller dagegen und diese romantischen Politiker gehen durchaus abstract und idealistisch zu Werke; sie vermessen sich, das Gepräge ihres Geistes der ganzen Zeit aufdrücken zu wollen. Die Romantik ist dem idealistischen Quietismus entsprungen. Dieser ist auch im Staatsleben die Summe all ihrer Mühen. Burke ist ihr staatsmännisches Ideal. Sie predigt die Stabilität um jeden Preis. Die Romantik hat poetische Sympathien für das Mittelalter. Deshalb ist der romantischen Politik der mittelalterliche Staat das Höchste. Die vergangene Herrlichkeit des deutschen Feudalwesens ist ihr Ziel, das historische Recht wird gegenüber der lebendig fortschreitenden Entwicklung als das einzig Geltende nachdrücklich premirt, die Lebendigkeit patriarchalischer Verhältnisse duldet nicht, daß sich ein Vertrag, »ein Stück Papier« zwischen Fürst und Volk schiebe. Die Idee der Freiheit ist ihr nur jene »galante« Frei-

heit, die sich, wie Ad. Müller an Rahel schreibt, nur im Dienst und in der Hingebung an einen irdischen Herrn zeigen kann. Ferner ist schließlich die Romantik christlich katholisch geworden. Daher in der romantischen Politik die absolute Konstruction des hierarchisch christlichen Staates. Ad. Müllers »Elemente der Staatskunst« haben gar keine andere Tendenz als zu zeigen, daß nur die Religion, die Mutter aller Ideen, den Staaten den Lebensgeist wiedergeben könne, der aus ihnen gewichen sei. Die europäischen Staaten des Mittelalters seien nur der weitere Ausbau des Individuums, das Christus heißt. Christus sei nicht blos für die Menschen, sondern auch für die Staaten gestorben. Ad. Müller schließt daher ganz konsequent seine Doctrin mit der auf diesem Standpunkte unabweisbaren Forderung, daß die Staatswissenschaften überhaupt und die Staatswirthschaftlehre insbesondere auf theologische Grundlage zu bauen seien.

In dieser romantischen Politik liegen bereits alle Keime von Hallers Restauration der Staatswissenschaften. Ad. Müller und Fr. Schlegel waren die willfährigsten Werkzeuge der Restaurationszeit. Die Romantik geht, wie in der Religion in den Dienst der Kirche, so hier in den Dienst der Fürsten. R. Prutz sagt in seinen Vorlesungen über die Literatur der Gegenwart S. 169, über dieses Bündniß sehr treffend: »Die Romantiker haßten die Revolution, weil sie ihnen den ru-

higen Genuß, die Fürsten haßten sie, weil sie ihnen den ruhigen Besitz störte; die Romantiker wollten das Mittelalter, weil es poetisch, die Fürsten, weil es das goldene Alter der Könige; die Romantiker wollten die Stabilität der Throne, um der Stabilität, die Fürsten um der Throne willen. Von beiden Seiten also war es Egoismus, was die Parteien zusammenführte.«

3. Epoche der forcirten Talente.

Von unserem Abstecher in das Gebiet der religiösen und politischen Praxis kehren wir wieder auf das Feld der Kunst und Poesie zurück.

Die romantische Doctrin war so sehr aus dem innersten Herzen der herrschenden Zeitrichtung herausgewachsen und hatte so wesentliche, bleibende, befruchtende Elemente in sich, daß eine allgemein zündende Wirkung nicht ausbleiben konnte. Diese tritt in Kunst und Wissenschaft in gleicher Weise hervor. Sie bestimmt die literarischen Richtungen der ganzen Folgezeit, zum Theil noch die der nächsten Gegenwart.

Ich schreibe hier keine Geschichte der romantischen Schule, sondern nur eine allgemeine Charakteristik derselben. Ich beschränke mich daher hier auf einige allgemeine, blos andeutende Züge und Umrisse.

Aus Reflexion und Wissenschaft entsprungen, hat die Romantik auch wieder eine so unmittelbare Rückwirkung auf die Wissenschaft ausgeübt, wie selten eine andere poetische Richtung. Auch in der Wissenschaft erwacht überall der Zug nach dem Naiven, ursprünglich Phantasievollen, Volksthümlichen. Achim von Arnim und Clemens Brentano sammeln deutsche Volkslieder, die beiden Grimm deutsche Mährchen, Görres die deutschen Volksbücher. Es entstehen außer der neu gegründeten Literaturgeschichte, sogar zum Theil im Dienste derselben, zwei ganz neue Wissenschaften, die altdeutsche und indische Philologie, Sagen- und Mythenforschungen gewinnen jetzt erst festes Prinzip und inneres poetisches Leben, die Görres-Creuzer'sche Symbolik ist ganz ein Kind der Romantik. Und wie wir gesehen haben, daß Schelling von Anfang an mit der Romantik durch innigste Wechselwirkung verbunden war, so spiegeln sich in der Philosophie jener Zeit auch alle späteren Phasen derselben. Genetische Entwicklungen müssen sich hüten, verwandte Erscheinungen nicht allzu vorschnell in unmittelbaren Causalnexus zu setzen. Wer wollte es wagen, Erscheinungen wie Franz v. Baader, Eschenmayer, G. H. Schubert u. A. ohne Weiteres als directe Schößlinge der romantischen Doctrin zu bezeichnen? Gleiche Ursachen erzeugen überall gleiche Folgen. Jedenfalls aber ist es nicht zufällig, daß auch Schelling nunmehr zu Jakob Böhme und zu den Neuplatonikern sich wendet, und ganz aus dem mythologischen Prinzip

der romantischen Schule heraus eine philosophische Konstruction des positiven Christenthums versuchend, schließlich in eine Philosophie der Mythologie und Offenbarung einmündet.

Und wie steht es mit der Poesie? In dieser ist die Wirkung der romantischen Doctrin noch weit greifender und unmittelbarer. Wie könnte es auch anders sein? Eben war durch die großen Dichtwerke Göthe's und Schiller's die höchste Kunstbildung verlockend vor den Augen des jungen Geschlechts ausgebreitet, die größte Leichtigkeit der Technik war leicht zu erwerben. »Die beiden Enden der Dichtkunst — so schildert Göthe diese Epoche (Bd. 32, S. 426) — waren gegeben, entschiedener Gehalt dem Verstande, Technik dem Geschmack, und nun erschien das sonderbare Phänomen, daß Jedermann glaubte, diesen Zwischenraum ausfüllen und also Poet sein zu können.« Und ach! die Zeit war so krankhaft und wurmstichig. Wir lebten in der Schmach der tiefsten politischen Erniedrigung. Ueberall viel Blasirtheit; in den edelsten Gemüthern nur Trauer über die schnöde Gegenwart und Sehnsucht nach einer schöneren nationalen Zukunft.

Jene Verhältnisse und Stimmungen also, die die neue romantische Poesie erzeugt hatten, dauerten noch fortwährend fort. Ja im Laufe der Zeit hatten sie sich nur desto allgemeiner der Jugend bemächtigt. Wie

durchaus idealistisch, subjectiv phantastisch und ungeschichtlich ist nicht die Romantik der kurz darauf folgenden Freiheitskriege, der Tugendbund und die Burschenschaft? Ist ihr ganzes Dichten und Trachten nicht blos das Wunder und die Herrlichkeit des alten mittelalterlichen Kaisers und Reiches?

Nach wie vor steht daher die Poesie dieser Zeit durch und durch unter romantischen Einflüssen. In Form und Inhalt auf gleiche Weise. Bezeichnet Göthe die gesammte Romantik als die »Epoche der forcirten Talente,« so gilt dies namentlich von diesen letzten Ausläufern der Schule. Der phantastisch geniale Heinrich v. Kleist, nach Göthe's Ausdruck »ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen war,« ist der einzige wahrhaft ächte Dichter unter ihnen.

Freilich wer hätte je diese Dichtungen der späteren Romantiker gelesen und wäre nicht im Innersten gerührt und ergriffen worden von der Wärme und Innigkeit, von der feinen Anmuth dieser Dichtungen? Was für Glanz und Reichthum der Phantasie, was für ein feiner poetischer Duft und Zauber liegt über sie ausgegossen! Aber wie kommt man doch nirgends zu vollem und ungestörtem Genusse! War es überhaupt der Fehler der Romantik von Anfang an, daß sie sich der subjectiven Laune und Willkür der Phantasie ganz

und gar überließ, ohne sich nur irgendwie an die objectiven Formen und Gesetze ächter Kunstgestaltung zu binden, so ist dies hier in diesen Nachahmern nur um so schlimmer! Konnte man bei jenen ersten Romantikern doch wenigstens annäherungsweise noch von künstlerischem Stil sprechen. Hier aber ist dieser wirre »Komplex von Vorzügen, Verirrungen, Thorheiten, Talenten, Mißgriffen, Extravaganzen, Förmlichkeiten und Verwegenheiten« zur absolutesten Manierirtheit ausgeartet. Wunder über Wunder, lauter Absonderlichkeiten, Marotten, Schrullen und Bizarrerien, damit nur ja die unumschränkte Selbstherrlichkeit der Phantasie über allen Zweifel erhoben werde. Der arme Leser wird in allen Geschmacksrichtungen herumgehetzt, in italienischen und spanischen Formen und wieder in nordisch verschwimmender Nebelhaftigkeit, Alles bunt durch einander, und doch bleiben wir in lauter Aeußerlichkeiten und chaotischem Wirrwarr, weil die Hauptsache fehlt, Energie der Komposition und Charakteristik. Und wo ein Ansatz zu wirklicher Charakterzeichnung versucht wird, da scheitert er fast immer, er bleibt in schönen Anfängen stecken und zuletzt verschwimmt und verrinnt er in phantastische Unnatur und Unbegreiflichkeit. Das ist das Dilettantische dieser Dichter. Göthe sagt in seinem Aufsatz über Dilettantismus, der überhaupt als ein Manifest gegen die Romantik zu betrachten ist, vortrefflich: »Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne,

diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.«

Formlosigkeit bleibt der Fluch dieser Dichtung. Diese schillerne Traumpoesie, weil sie nirgends das ächt Dramatische und darum theatralisch Wirkungsreiche erreichen kann, erfindet nach Tieck's Vorgange das seltsame Zwitterwesen des unaufführbaren Lesedrama's und stellt dieses sinnlose Unding als Spitze der Kunst hin.

Im Inhalte kehren alle Nüancirungen der romantischen Doctrin wieder. Wir haben in diesen Nachzüglern der Romantik gewissermaßen nur Variationen und weitere Ausführungen des ursprünglichen Thema's. Sie zerfallen von selbst in vier Gruppen, in phantastische, mystisch fatalistische, vaterländisch mittelalterliche, und indische Dichtungen, wiewohl die meisten dieser Elemente in den größeren Werken alle zugleich anklingen.

Das phantastische Element entwickelt sich zuerst. Clemens Brentano und Achim von Arnim sind die vornehmsten Repräsentanten. Vielleicht hat Göthe diese Talente vor Augen gehabt, wenn er auf seiner »Würdigungstabelle poetischer Productionen der letzten Zeit« (Bd. 32, S. 449) folgende Rubrik hat: Naturell: weiblich, Stoff: träumerisch, Gehalt: bodenlos,

Behandlung: weich, Form: verschwebend, Effekt: täuschend.

Sehr durchgreifend wirkt das Mystisch-Fatalistische. Konnte sich doch selbst Göthe diesen trüben Einflüssen nicht ganz entziehen. Denn es läßt sich nicht leugnen, die Wahlverwandtschaften, wie sie schon in der behaglich breiten Schilderung der Garten- und Parkanlagen ihre romantischen Sympathien verrathen, nähern sich in ihrer ganzen Anlage jenem dämonischen Naturfatalismus, dem zufolge rein sittliche Konflicte von physischen Prädispositionen abgeleitet werden. Aber wie fein hat es Göthe verstanden, beide Elemente, die geistige und die natürliche Welt, mit einander zu versöhnen! Ueberall ist die sittliche Freiheit gewahrt und die dunkle Naturmacht liegt nur ahnungsvoll im Hintergrunde, mehr nur angedeutet als ausgeführt. Hier springt der unverwischbare Unterschied zwischen dem ächten Dichter und dem halben schlagend in's Auge. In Brentano dagegen verzerrt sich das Naturdämonische zur inhaltslosen Fratze, in Heinrich von Kleist zum magnetisch Somnambülen, in Justinus Kerner zum Gespenstischen, in E. T. A. Hoffmann zu teuflischem Wahnsinn, bis zuletzt jener ganze grause Spuk sich sogar zum Unterbau und zum Grundmotiv der Tragödie auffspreizt und das unästhetische Ungeheuer der sogenannten Schicksalstragödie als naturnothwendige Mißgeburt zu Tage fördert.

Man pflegt gewöhnlich Schiller's Wallenstein und die Braut von Messina ausschließlich für die Schicksalstragödie verantwortlich zu machen. Und gewiß legen diese ein großes Gewicht in die Schaale, besonders wenn wir bedenken, wie dadurch die Bahn zu Calderon gebrochen war. Man braucht sich nur Müllner's Schuld anzusehen, um überall die Calderon'schen Anklänge zu finden. Aber bei diesem antikisirenden Ausgangspunkte dürfen wir nicht stehen bleiben. Wie wäre sonst jene rohe Verwechslung der physischen Natur mit der sittlichen möglich? Weder die Alten, noch Schiller, noch Calderon geben den leisesten Anlaß für diese brutale Plumpheit. Betrachtet Werner's vier und zwanzigsten Februar, Houwald's Bild und Leuchtthurm und ähnliche Dinge. Nicht das formelle Interesse ist hier das Grundmotiv, sondern lediglich jene dämonisch fatalistische Naturanschauung, die ein Kind der Romantik ist und schon in Tieck's Jugenddramen zu einer Zeit hervortritt, da dieser nach seinem eigenen Geständniß noch nicht das Mindeste von Calderon kannte. Tieck hat sich später gerade als den entschiedensten Gegner dieser Schicksalstragödie gezeigt und sie in den dramaturgischen Blättern hauptsächlich bei Gelegenheit von Houwald's Leuchtthurm mit dem schneidendsten Witze gegeißelt. Ob er es denn so gar nicht gefühlt hat, wie viel gerade er selbst zu diesem Unwesen beigetragen?

Die Richtung auf das deutsche Mittelalter ist weit

unbedeutender als man es nach den geschichtlichen Anfängen der Romantik erwartet. Die mittelalterlichen Sympathien verschwemmen sich in moderne Süßlichkeiten. Wie konnten auch diese weiblichen passiven Talente Sinn und Auge haben für das Eigenste am Mittelalter, für seine gesunde Ursprünglichkeit und ungebändigte Derbheit? Die Fouque's und Schütz und Isidor Orientalis und deren Genossen outriren entweder diese alte nordische Reckenhaftigkeit und verfallen damit in die wüste Roheit der alten Ritter- und Räuberromane oder sie kennen nur das »galante« Ritterthum, die Lust der Turniere und des Minnedienstes und dann sind diese fad tändelnden Spielereien vollends ungenießbar. Erst die Freiheitslieder Schenckendorf's und die männlich ernste Muse der Uhland'schen Ballade fördern das lautere Gold des reichen Schachtes zu Tage.

Entfernter der romantischen Schule steht die neu auflebende orientalische Dichtung. Sie wurde hauptsächlich durch Göthe's westöstlichen Divan angeregt, aber freilich ist dieser selbst ein romantischer Nachklang. Es war dem quietistischen Sinne der Deutschen so behaglich, in einer Zeit, da Nord und West und Süd zersplittern, Throne bersten, Reiche zittern, im reinen Osten Patriarchenluft zu kosten. Die trübe Stickluft der Restaurationszeit hat nicht wenig dazu beigetragen, unseren Hang nach jener orientalischen Traum-

poesie zu nähren. Die Phantasie ist frei und nicht an Zeit und Ort gebunden. Wer darf ihr, rein ästhetisch betrachtet, die Träume und Bilder des Orients verargen? Aber charakteristisch bleibt es immerhin, daß diese zarte und still beschauliche Dichtung den ungeheuersten politischen Stürmen so dicht auf dem Fuße folgt. Was erweckt uns der Waffenlärm doch immer für eine unüberwindliche Sehnsucht nach Ruhe!

Blicken wir auf all diese sich wirr durchkreuzenden Richtungen zurück, auf diese dilettantistischen Schwächen und Einseitigkeiten, auf diese subjectiven Verstimmtheiten und Willkürlichkeiten, die, je subjectiver sie sind, sich nur desto fanatischer aufspreizen, wahrlich! da kann Einem wehe werden über diese vergeudeten Kräfte und Talente.

Niemand hat diese Zeit schärfer geschildert als Tieck selbst. Er sagt in den Krit. Schriften Bd. 2, S. 156: »Unsere Vorwelt war fast wie ein verloren gegangenes Land wieder entdeckt worden. Die Freude über diesen Fund verwandelte sich aber bald wieder in rohe Einseitigkeit. Mit kleinstädtischer Vorliebe ward das Fremde nun ebenso eigensinnig geschmäht und verachtet, man war nur Patriot, indem man das Ausländische und folglich auch das Vaterland verkannte. In Kunst, Poesie und Geschichte wollte man mit Willkür alte Zeiten wiederholen, und ein Mittelalter, wie es nie war, wurde geschildert und als Muster empfoh-

len, Ritterromane, kindischer als die veralteten, drängten sich mit treuherziger Eilfertigkeit hervor, predigten süßlich ein falsch poetisches Christenthum und lehrten mit dem steifsten Ernst eine Rittertugend und Vasallenpflicht, Ergebenheit unter Herrschern und Herzogen, Minne und Treue; in Ton und Gesinnung so über allen Spaß des Don Quixote hinaus, daß Scherz und Satire eben deshalb keine Handhabe an diesen Dingen fanden. Die alte erst verkannte und geschmähte Kunst galt nun für die einzige; das Zufällige und Ungeschickte an ihr für die höchste Vollendung. Die erneute religiöse Gesinnung artete bald in Verfolgung aus, und selbst Lehrer der Wissenschaft glaubten nur fromm sein zu können, wenn sie die Wissenschaft zu vernichten suchten, so wie sich Künstler fanden, die nur begeistert zu sein vermochten, wenn sie sich von der Schönheit und den Göttergebilden der Griechen mit einem heiligen Grauen abwendeten. So wenig ist es in unserer deutschen Natur, das Neue und Wahre mit Milde aufzunehmen, von dem Weine, der uns von der Göttertafel wohlwollend herabgesendet wird, mit weiser Mäßigung zu schlürfen, um uns nicht im wilden Rausch in Satyre und Faunen oder Bacchanten zu verwandeln, die in ihrer Verzückung Alles eher als Spaß verstehen und von jener holdseligen ächt menschlichen Stimmnng, die auch das Verschiedenartige im edlen Genuß verknüpft, durch eine Unendlichkeit von Verblendung und Irrthum getrennt sind.«

V.

Anfänge der historischen Poesie.

Es ist unleugbar, seit einigen Jahrzehnten ist in unserer Kunst und Poesie ein sehr bedeutsamer Wendepunkt eingetreten. Man mag zwar manchmal darüber lächeln, wenn unsere jungen Künstler und Dichter in marktschreierischer Selbstbespiegelung nur allzuoft schon ihr redliches Wollen für schöne Thaten und errungene Siege anzupreisen bemüht sind. Aber das darf uns nicht irre machen. Ein Umschwung ist allerdings vorhanden, selbst dem blindesten Auge bemerkbar. Ueberall weht uns der Frühlingshauch frischer Werdelust erquickend entgegen. Ueberall das hastige Drängen, die Kunst aus aller hohlen Idealistik und Phantastik in die Leiden und Freuden, in die Formen und Eigenheiten unserer eigenen Welt hineinzuführen. Unsere junge Literatur kämpft unzweifelhaft, zum Theil mehr als sie selbst weiß, gegen den falschen Idealismus unserer sogenannten Klassiker und Romantiker.

Dies ist ihr Werth und ihr Verdienst. Nach langer Zeit fangen wir wieder einmal an, den Muth einer eigenen Kunst zu haben. Es gilt, allem Fremden, Gemachten, Unvolksthümlichen ein für allemal den Rücken zu kehren. Erst wenn die Kunst in Form und Inhalt Fleisch von unserem Fleisch ist, ist sie auch wieder eine wahre, naturwüchsige, ächt nationale und darum auch monumentale Kunst.

Wie ist diese neue Richtung entstanden? Wie verhält sie sich zu unserer früheren Kunst und Literatur? Was hat sie für eine Zukunft? Das sind Fragen, die Jedem von selbst aufstoßen, und über die sich Jeder klar sein muß, dem unsere Kunst und Bildung am Herzen liegt.

Diese Richtung ist nicht so neu, als meist unsere jungen Dichter wähnen, die überhaupt den bedenklichen Fehler haben, überall funkelnagelneu sein zu wollen. Schon Göthe verläßt nach einiger Zeit den Stil des antikisirenden Epos und kehrt in den Wahlverwandtschaften wieder zu der Bahn zurück, die er, durch falsche Theorien irregeleitet, seit dem Wilhelm Meister in bedauerlicher Selbstverkennung verlassen hatte. Er schreibt einen Roman, obschon er in seinem früheren Eifer nach höchster Kunstreinheit den Roman als eine unreine Kunstform scheel anzusehen pflegte. Und in dieser ächt tragischen Herzensgeschichte steigt er mitten in unsere

moderne Welt hinein, in neugeborener Jugendfrische sich seines alten Spruchs erinnernd, daß der Dichter überall nur Erlebtes darstellen dürfe. So sehr wir daher auch früher die Wahlverwandtschaften mancher trübenden romantischen Einflüsse bezichtigen mußten, so sind sie doch in diesem Sinne genommen, ganz wie die ersten Schöpfungen der Göthe'schen Jugend, wahrhaft epochemachend. Sie sind in ihrer künstlerischen Durchdachtheit das unerreichbare Vorbild aller modernen Socialromane.

Ebenso landet auch die romantische Schule nach ihrer phantastischen Luftfahrt endlich am heimischen Strande. Wenigstens diejenigen unter den Romantikern, die willig auf den Kompaß der Poesie merken und ihr künstlerisches Auge nicht durch religiösen Wahnwitz verdunkeln. Schon im Jahre 1806 schreibt A. W. Schlegel (Bd. 8, S. 144), an Fouqué, die Dichter der letzten Epoche hätten die Phantasie allzusehr zum herrschenden Bestandtheil ihrer Dichtungen gemacht. Anfangs wäre dies sehr heilsam und richtig gewesen, wegen der vorherrschenden Nüchternheit und Erstorbenheit dieser Seelenkraft, am Ende aber fordere das Herz seine Rechte wieder, und in der Kunst wie im Leben sei doch das Einfältigste und Nächste wieder das Höchste. Und von Tieck konnten wir es bereits am Schluß des vorigen Kapitels hören, wie er der romantischen Phantastereien herzlich müde ist. Er lebt in dieser unerfreu-

lichen Brachzeit in stiller Landeinsamkeit, fern von allem lebendigen Literaturverkehr, dem wüsten Getümmel des deutschen Parnasses grollend und schmollend.

In dieser Zeit denkt Tieck, angeregt durch seine Studien über Shakespeare und altenglisches Theater an große Tragödien aus der deutschen Geschichte. Diese Nationaldramen, bei denen ihm das Ideal von Shakespeare's historischen Dramen vorschwebte, sind fromme Wünsche geblieben. Schwerlich hätte auch Tieck die nöthige dramatische Kraft besessen, um diesen ungeheuren Stoff zu bewältigen, selbst einmal davon abgesehen, daß der kundige Blick überhaupt Bedenken tragen muß, unsere mittelalterlichen Geschichten für dramatisch zu halten. Inzwischen aber sind in Tieck große innere Revolutionen vorgegangen. Neue Schöpfungen reifen in ihm heran; Schöpfungen, die sich von seinem früheren Dichten spezifisch unterscheiden und die, um einen Ausdruck aus der Malersprache zu entlehnen, als seine dritte und reifste Manier zu bezeichnen sind.

Dies sind Tieck's Novellen und historischen Romane. Sie stehen in Form und Inhalt ganz auf dem Boden der modernen Wirklichkeit. Rosenkranz hebt (Hallische Jahrbücher, 1838, Nro. 155 f. f.) fein hervor, daß das erste Auftreten dieser neuen Novellenpoesie — Tieck's erste Novelle erschien im Jahre 1821 — ziemlich gleichzeitig mit dem Sturz der deutschen Bur-

schenschaft zusammenfiel. Leben und Poesie schreiben der romantischen Ueberspannung zu gleicher Zeit den Scheidebrief.

Es war in den Zeiten des sogenannten jungen Deutschlands einmal Mode geworden, Tieck als den gehässigsten Widersacher der modernen Tendenzen zu brandmarken. Es war dies die Rache dafür, daß Tieck in einer seiner Novellen, in »Eigensinn und Laune,« der frechen Doctrin von der Emanzipation des Fleisches entgegen getreten war. Dieser Haß gegen Tieck war arger Unverstand. Was wahr und bleibend ist an dieser jungen Literatur, ihre Opposition gegen alle unwirkliche Idealistik, ihr entschiedenes Ergreifen der modernen sozialen und geschichtlichen Probleme und die damit unmittelbar zusammenhängende Rückkehr zu den unserer Zeit und Volksthümlichkeit einzig angemessenen Darstellungsformen, das stammt in geradester Linie von Göthe's und Tieck's Novellistik.

Merkwürdig genug! Tieck lenkt hier aus der inneren Triebkraft seiner eigenen Entwicklung heraus ganz in dieselbe realistische Bahn ein, auf der auch Göthe, von anderen Wegen herkommend, in den Wahlverwandtschaften und in einigen kleineren Novellen behaglich einherschreitet. Das ist nur ein um so stärkerer Beweis dafür, wie sehr diese Form an der Zeit war. Hatte doch auch einst Cervantes mit seinen Novellen

die spanische Romantik bekriegt und Gegenwart und Wirklichkeit in die Poesie zurückgeführt!

Gegenwart und Wirklichkeit! das gerade war es ja, was unserer Poesie in ihrer idealistischen Selbstüberhebung fehlte und was sie sich wiedererobern mußte. Wir können daher diese wiedererwachende Novellenpoesie gar nicht hoch genug anschlagen. Die Poesie weiß es jetzt wieder, daß sie in Form und Inhalt nur ein Kind und darum ein Spiegel der unmittelbaren Gegenwart ist; sie verzichtet mit Bewußtsein auf die höchsten Formen des reinen und idealen Kunststils und begnügt sich mit dem, was ihr unter der herrschenden Ungunst knapper Verhältnisse erreichbar ist. Lessing's hauptsächlichste Bedeutung besteht darin, daß er die konventionellen Formen der französischen Renaissançekunst zertrümmerte, sie in ihr lügnerisches Nichts auflöste und durch die Hinweisung auf Shakespeare's durchschlagende Naturwahrheit der starren Kunst wieder Leben und Wärme einhauchte. Der Gewinn war groß und unzweifelhaft, obgleich die scheinbare Idealität typischer Würde dabei verloren ging. Eine ähnliche Wendung liegt hier vor; nur mit dem Unterschiede, daß nicht Neues zu erobern, sondern nur einfach auf die frische Naturwirklichkeit von Göthe's und Schiller's Jugenddichtungen zurückzugehen war. Der idealistischen Kunst, mag sich diese nun als Erstrebung der antiken Kunsthoheit oder als romantische Phantastik darstellen, stellt sich die realistische Kunst

entgegen. Diese wirft die erborgten Stelzen fort und fragt nicht darnach, ob sie dadurch an Hoheit verliere. Ein höherer Gewinn wird ihr dafür, innere Wahrheit.

Der Dichter fürchte nicht, daß er damit naturalistischer Roheit anheimfalle. Seht auf Shakespeare. Die Idealität der modernen Dichtung ist eben gar nichts Anderes als diese innere Wahrheit und Naturnothwendigkeit eines fest ineinander gehämmerten, frei in sich gegliederten Ganzen, die strenge Uebereinstimmung aller Momente und Motive.

Nun geht mit diesen Gesichtspunkten an die Betrachtung der Tieck'schen Novellen. Sie sind nach langen Irrwegen wieder die trostreichen Anfänge und Vorläufer der kommenden historischen Poesie, insofern unter historischer Poesie überhaupt die Poesie der Wirklichkeit zu verstehen ist.

Schon dem Stoffe nach stehen diese Novellen durchaus in der hellsten Wirklichkeit. Sie stellen sich zum Theil mitten in die Tagesdebatte hinein, behandeln gesellschaftliche Konflicte, sittliche Probleme, Kultur- und Lebensfragen, oder wohl auch — was bei einem romantischen Dichter nie ausbleibt — Leiden und Freuden des bewegten Dichterlebens. Ganz einfache Lebensmomente werden aus der Gleichgültigkeit, mit der das prosaische Auge sie herkömmlich betrachtet, herausgehoben und in ihrer Höhe und inneren Bedeutung

vorgeführt. Wie wäre in dieser Welt noch die alte romantische Weltanschauung am Platze? Hier herrscht die freie Selbstbestimmung. Aus dem Reiche des Lichtes ist das Wunder und die dämonische Nachtseite der Natur hinausgedrängt. Nur aus der bescheidenen, fast unbeachteten Rolle des Zufalls und des unerwarteten Ereignisses ragt dann und wann unheimlich die drohende Hand des verdrängten Gegners, aber in den meisten Fällen nur, um sofort wieder in ein Natürliches, innerlich Nothwendiges und Vernünftiges aufgelöst zu werden.

Das Wesen der Novelle besteht darin, daß, während der Roman die Totalität eines ganzen Welt- und Zeitbildes vor uns aufrollt, die Novelle ihrerseits sich auf einen einzelnen, großen oder kleinen, Vorfall beschränkt und diesen nach allen Seiten hin in's hellste Licht setzt. Im Leben des Einzelnen gewinnt aber oft die scheinbare Macht des Zufalls, ein plötzlich und unerwartet eintretendes Ereigniß, mit seinen tief greifenden Folgen eine wahrhaft dämonische Bedeutung. Es verursacht neue überraschende Wendungen und Verknüpfungen von Persönlichkeiten und Verhältnissen, bringt neue Bezüge und Gesichtspunkte, drängt schwankende Richtungen und Stimmungen zu klarer Entscheidung und löst dadurch Irrungen und Verwicklungen nicht selten in einer Weise, die man früher für unmöglich gehalten und hinterdrein doch als die einzig mögliche und vernünftige Lösung anerkennen muß. Die Novelle

liebt es vorzugsweise, solche auffallende Wendungen und Umkehrungen, die man mit der Aristotelischen Peripetie vergleichen kann, zum Vorwurf zu nehmen, ja sie unterscheidet sich, wie Tieck im dritten Vorbericht zu seinen Schriften, Band 11, hervorhebt, einzig hiedurch spezifisch von allen anderen Gattungen der Erzählung. In der Tieck'schen Novelle handelt es sich jederzeit, in den mannichfachsten und eigenthümlichsten Wandlungen, um dieses, wenn ich so sagen darf, moderne Schicksal, das in der Form eines zufälligen unerwarteten Ereignisses auftritt. Der Werth jeder einzelnen Novelle hängt zum großen Theil davon ab, ob dieses Wunderbare, dieser Vorfall, dieser Punkt, von welchem aus sich die ganze Geschichte unerwartet und völlig umkehrt, sich natürlich, dem Charakter der Personen und den Umständen und Situationen angemessen und folgerichtig entwickelt oder ob es unmotivirt bleibt und damit als Wunder im schlechten Sinne des Wortes auftritt. Wer wüßte es nicht, daß Tieck hier oft die schwersten und herbsten Rückfälle in seine alte romantische Krankheit erleidet? In einigen Novellen, wie z. B. im Mondsüchtigen, im Alten vom Berge, im Hexensabbath und anderen steigert sich diese dämonische Macht des Zufalls geradezu wieder zu dem fatalistischen Gespensterwesen seiner Mährchen und Jugenddichtungen. Aber im Großen und Ganzen betrachtet, bleibt der Fortschritt Tieck's unermeßlich und in seiner durchgreifenden Wichtigkeit für alle spätere Dichtung unangefochten.

Aber freilich sind diese Novellen nur Anfänge. Es fehlt noch viel, daß wir mit ihnen das Ziel einer wahrhaft geschichtlichen Dichtung erreicht hätten. Sie greifen nicht tief genug, weder im Inhalt noch in der Form. Man hat die Tieck'sche Novelle als die Novelle des Raisonnements bezeichnet. Zum großen Theile nicht mit Unrecht. Denn allerdings leiden die meisten unter ihnen in störender Weise an allzu tendenziöser Absichtlichkeit, die leitenden Gedanken stehen allzu nackt im Vordergrunde, die inneren Triebfedern und psychologischen Motive werden mehr erzählt, als daß sie in folgerichtiger Entwicklung aus den Charakteren herausspringen. Es fehlt den meisten Novellen an derber zwingender Plastik. Und wo Tieck nun wirklich zu markiger Charakteristik und großartig spannender Handlung, wo er zur wahren und ächten Poesie der Geschichte fortschreitet, da schlägt ihm dann oft ganz unversehens in der allerärgerlichsten Manier wie in der wunderbar großen Geschichte der Vittoria Accorombona die alte Phantasterei in den Nacken und verdirbt ihm durch allerlei romantischen Spuk und fatalistische Ueberspanntheit die rein poetische harmonische Wirkung. Oder es bricht ihm, wie in seiner vollendetsten Schöpfung, in dem klassischen Bruchstück vom Aufruhr in den Cevennen, mitten in der wagendsten Kühnheit und Frische des Schaffens ermattet und am Gelingen verzweifelnd die Kraft zusammen, gleich als wollte er ausdrücklich daran mahnen, daß für diese

höchste Poesie der Geschichte noch immer die Zeit nicht gekommen sei.

Man würde sehr irren, wollte man diese realistische Wendung unserer Poesie für eine vereinzelte und zufällige Erscheinung halten! Dieser Drang nach Realität macht sich in allen Künsten geltend; und nicht blos in Deutschland, sondern im Kunstleben von ganz Europa. Ja bei Franzosen und Engländern, als den geschichtlich bewegtesten Völkern, gerade am gründlichsten. In der französischen Literatur erhebt sich die sogenannte romantische Richtung. Jedes Kind weiß, daß hier nicht an die elfenduftige Mährchendichtung oder an den religiösen Neukatholizismus unserer deutschen Romantiker zu denken ist. Was ist sie, diese französische Romantik? Was Anderes, als der Krieg gegen den Zwang des alten, steifen, französischen Klassizismus, das entschiedene Geltendmachen von Natur und Wirklichkeit in Form und Inhalt? In England tritt Walter Scott auf und Lord Byron und Shelley. Was wollen diese Dichter alle, trotz ihrer inneren Verschiedenheit? Sie stellen sich auf wirklichen Boden und vernichten die starren Fesseln, die der englischen Poesie im achtzehnten Jahrhundert eigen gewesen. In Italien wirkt Manzoni. Sogar in Rußland zeigt sich in Puschkin dieselbe Richtung.

Das ist das tiefe Sehnen nach religiöser und po=

litischer Befreiung, das seit den napoleonischen Weltkriegen das Ferment der europäischen Bildung ausmacht. Ein instinctiver geschichtlicher Zug liegt in den Völkern. Die großen Fragen der Religion und Sitte, des Staates und der Gesellschaft, haben sich einem Jeden tief ins Herz gegraben. Kein Mensch kann sich dieser Atmosphäre entziehen. Am allerwenigsten die Kunst. Diese will nicht mehr heimathlos und körperlos sich in stiller Gluth verzehren; sie taucht in das vollste Herzblut des Völkerlebens und ringt nach einem eigenen nationalen Stile.

Auch die bildende Kunst folgt diesem Zuge. Die sogenannte geschichtliche Malerei ist ein Kind desselben. Namentlich sind hier die Franzosen und Belgier mit rascher Hand vorangegangen, und die Deutschen thun das Ihrige, frisch diesem Beispiel zu folgen. Ja hier hat sich sogar eine doctrinäre Grundlegung dieser neuen geschichtlichen Malerei gebildet, da mit der Vernichtung aller religiösen Jenseitigkeit, die die deutsche Wissenschaft unternommen hat, die altüberlieferte Heiligenmalerei ganz von selbst wegfällt. Aber fast scheint es, als habe diese Geschichtsmalerei, wenn sie sich nicht auf die nächsten, allbekannten, vaterländischen Stoffe beschränken will, mit den zum Theil unüberwindlichsten Hindernissen zu kämpfen. Möglich, daß ich mich irre. Bei aller Anerkennung neuerer profangeschichtlicher Bilder will es mir jedoch immer bedünken, als ob mit

dem Verluste der Religion die bildende Kunst für lange Zeit ihre naturgemäße Heimath verloren habe. Diese geschichtlichen Stoffe muß sich der Maler größtentheils erst durch gelehrtes Studium erwerben, er muß sich erst künstlich durch Reflexion in den Gegenstand einleben; dieser ist ihm nicht ursprünglich, aus dem innersten Drange des Gemüthes entquollen, wie die alten religiösen Gestalten und Sagen, die er von Kindheit auf fromm im Herzen getragen oder wenigstens mit seiner Phantasie erfaßt hat. Der geschichtliche Maler ist mit seinem Stoffe nicht verwachsen, wie der religiöse mit dem seinem. Und wie ihm sein Schaffen mehr äußerlich bleibt, so auch seine Wirkung. Der religiöse Maler baut überall auf bekannte, dem Volke längst lieb gewordene und vertraute Anschauungen, er ruft nur die dunklen schlummernden Ahnungen des Volkes wach; seine Gestalten treffen überall empfänglichen Boden. Der Maler geschichtlicher Stoffe dagegen findet überall nur kalte fremde Gemüther; er muß erst weitläufig Stimmung und Verständniß vorbereiten. Es kann ihm im glücklichsten Falle gelingen, den geschichtlich gebildeten Beschauer zu erwärmen und zur vollen Bewunderung der künstlerischen Schönheit hinzureißen; aber die durchschlagende Kraft allgemeiner Volksthümlichkeit wird ihm für immer entgehen. So lange der einst vielbesprochene Kultus des Genius nicht thatsächlich eine religiöse Wirklichkeit geworden, so lange wird die Historienmalerei immer gut thun, sich an die her=

gebrachten Gestalten der heiligen Sage, namentlich an die majestätische Hoheit der alttestamentarischen Figuren zu halten, vorausgesetzt nämlich, daß sie diese in freiem, wahrhaft historischem Stile behandelt; nicht, wie unser heutiges Nazarenerthum noch immer so gern thut, mit religiöser Ascetik und tendenziöser Absichtlichkeit.

Wie viel freier ist dagegen die Poesie gestellt! Diese folgt ungehindert überall dem geschichtlichen Hange der Zeit. Wer wollte und dürfte es ihr verargen, wenn sie frisch aus voller Brust ein Lied der Liebe und des Weines singt, oder wenn sie, im frohen Bewußtsein, daß ihr das ganze weite Reich der Kunst und Schönheit offen steht, hie und da längst verklungene oder fremdländische Töne und Weisen anzuschlagen liebt? Denn das Herz singt, wessen es voll ist. Aber das ist gewiß, der instinctive Drang der heutigen Poesie geht darauf, ganz dem realistischen Wesen der Zeit gemäß, in realistischer Individualisirung die großen objectiven Mächte und Interessen der Geschichte darzustellen. Man braucht dabei nicht sogleich an eine bornirte Monopolisirung nationaler Stoffe zu denken.

Bleiben wir bei Deutschland. Was ist diese neuste deutsche Poesie, namentlich seit den Einwirkungen der französischen Julirevolution, wenn nicht dieses unablässige Ringen und Streben nach Freiheit und schöner Menschlichkeit? An der Spitze dieses Kampfes steht

Heinrich Heine. Heine ist so recht in all seinen Eigenthümlichkeiten der Sprößling einer Uebergangsperiode.

Die Morgenröthe der neuen Zeit ist bereits in ihm aufgegangen, aber noch schimmert die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik in sie hinein. Heine kennt bereits die religiöse, politische und sittliche Freiheit, die das Ziel der neuen Zeit ist, und spielt ihren begeisterten Propheten, aber er spielt ihn nur. Kaum hat er unser Herz hineingesungen in die reiche Wunderwelt der schönsten Zukunftsträume, da kömmt sogleich hinterrücks der ächt romantische Zug der ironischen Persiflage und zerstört im herostratischem Wahnsinn die eigene Schöpfung. Eichendorff sagt von E. T. A. Hoffmann, »sein ganzes Leben war im Grunde nur ein geistreiches Capriccio ohne eigentlichen Inhalt.« Dies schreckliche Wort paßt vielmehr auf Heine als auf jenen frivol dämonischen Poeten, von dem es ursprünglich gesagt ist.

Es folgt, sich unmittelbar an Heine anschließend, das sogenannte junge Deutschland. Diese Richtung pflanzte von Hause aus das Panier des »Modernen« auf, und brachte es als Parteinamen in Umlauf. Sie war ein durch und durch unreifer, und deshalb nothwendig verunglückter Anfang. Aber das Wahre lag ihr zu Grunde, daß sie ahnte, die Zeit der alten idealistischen Poesie sei jetzt ein für allemal vorüber, und daß sie versuchte, den großen Gehalt der Gegenwart

künstlerisch zu gestalten. Die Anregungen werden immer mächtiger, das noch erst unbestimmte Sehnen immer bestimmter, klarer, intensiver. Männliche Geister, wie Platen und Immermann, entsagen ihren romantischen Jugendidealen und stellen sich in den Dienst der neuen Bestrebungen. Anastasius Grün und Lenau schaffen die politische Lyrik. Diese erhebt sich, namentlich seit dem Jahre 1840, fast zu ausschließlicher Herrschaft. Und in der letzten Zeit hat sogar die höchste Gattung der Poesie, das Drama, jugendmuthig begonnen, sich ganz aus demselben Geiste heraus zu verjüngen.

Wahrlich, das Herz kann einem aufgehen in stolzem Siegesjubel. Das ist Freude, das ist Leben, wenn's von allen Zweigen schallt. Und doch, wie bitterer Wermuth mischt sich in diese Freude! Wer möchte im Ernste den guten Willen für die That nehmen wollen? Wer in kindischer Selbsttäuschung absichtlich den kritischen Blick verleugnen? Wer möchte jene peinigenden versifizirten Kriminalgeschichten, wer jene gutgemeinte, aber durch und durch hohl deklamatorische Freiheitsrhetorik sich als ächtes Gold der Poesie aufbürden lassen? Und auch unsere junge Dramatik, was ist sie, mit wenigen Ausnahmen, trotz ihrer vielverheißenden Zukunftskeime? Es ist immer noch — als Erbtheil Schillers — viel hohles deklamatorisches Pathos in ihr; und von den Romantikern hat sie die schwächlich verschwimmende In-

nerlichkeit, die es nirgends zu voller drastischer Handlung und zu wahrer energischer Charakterzeichnung kommen läßt. Neu und wahrhaft aus dem tiefsten Selbst der eigenen Zeit herausgeboren ist nur ihre soziale und politische Tendenz, die ihrem Inhalte nach zwar ein Fortschritt ist, aber künstlerisch so lange unberechtigt bleibt, als sie eben äußerliche Tendenz ist und nicht völlig in der zwecklosen Unbefangenheit ächter Kunstschönheit aufgeht.

Das ist es! Aus der Reflexion entsprungene Tendenz und blasirte Gemachtheit, das ist bisher der Fluch fast all unserer Kunst und Poesie, nicht blos der deutschen, sondern zum Theil auch der französischen und englischen. Sie tritt in Uebergangskrisen überall hervor, denn sie entspringt aus der unbehaglichen Einsicht in den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit. An sich also wäre wegen der überall vorherrschenden Absichtlichkeit an der Zukunft unserer Poesie noch nicht zu verzweifeln. Aber was das Schlimmste ist, diese Poesie ist nicht gesund, sie ist hektisch. Schon in den Windeln ist sie erschreckend altklug und frühreif. Wo ist in ihr jener kräftig sprudelnde Most, der z. B. die Sturm- und Drangperiode charakterisirt, und aus dem allein ein nachhaltiger Feuerwein hervorgehen kann?

Blüht unserer Poesie eine Zukunft, so ist dies eine große. Ich habe im ersten Kapitel es nachdrücklich

hervorgehoben, wie nur diejenige Kunst eine wahrhafte Kunst ist, die mit innerster Nothwendigkeit in ihren Formen und Stoffen aus dem Herzen der Zeit wächst. Jetzt sind wir mehr als jemals auf dem Wege zu diesem hohen Ziele. Es kommt nur darauf an, die politische Poesie in eine geschichtliche umzugestalten, d. h. in eine Poesie, die nicht wie die gegenwärtige aus dem Wunsche und dem Drange nach einer schönen Wirklichkeit, sondern aus deren thatsächlichen Existenz, aus der Fülle und der Begeisterung derselben, herausdichtet, wir haben dann erreicht, was wir wollen, wir haben Dichter, die sich in demselben Elemente bewegen, aus dem Shakespeare's große Dichtung erwachsen ist.

Aber wie weit ist es noch bis dahin? Göthe hat gesagt, er wolle den Deutschen die Umwälzungen nicht wünschen, welche nöthig wären, wenn sie wieder eine klassische Poesie haben sollen. Vischer bemerkt am Schlusse des zweiten Theils seiner Aesthetik sehr schön zu diesen Worten, »Göthe wünschte also die Bedingung einer Wirkung nicht, wo er doch als Dichter die Wirkung wünschen mußte. Es ist aber gleichgültig, was wir wünschen; es fragt sich »was kommen muß, und so viel ist gewiß, wenn wieder Blüthe der Phantasie kommen soll, so muß vorher eine Umgestaltung des ganzen Lebens kommen.«

Die kommenden Jahre werden die Entscheidung bringen. Entweder wir erringen, was wir in unseren

jetzigen politischen Kämpfen erstreben, wir werden, wie es Deutschland zukommt, eine große und freie Nation. Dann wird eine neue Glanzzeit unserer Kunst und Poesie nicht ausbleiben, die an Gehalt und Schönheit die Göthe-Schiller'sche Dichtung eben so sehr überstrahlt, wie diese politische Zukunft die schmachvolle Vergangenheit. Oder — was gütige Götter verhüten mögen! — Deutschland übersteht diese furchtbare Krisis nicht, und versumpft in traurige Scheinexistenz. Dann verkümmert naturgemäß auch unsere Kunst und Bildung. Deutschland könnte dann leicht ein zweites Byzanz werden.

Unsere conservativen Parteien betrachten sich jetzt, der drohenden Barbarei gegenüber, so gern als die Hüter und Retter deutscher Sitte und Bildung. Welche stolze und beneidenswerthe Aufgabe! Nur mögen sie sich vor dem Wahne hüten, als sei die gewaltsamste Niederdrückung der politischen Bewegung auch die gründlichste Erfüllung dieses hohen Berufes. Unabsehbar lange, wüste, kulturvernichtende Gährungen kommen dann nur um so unausbleiblicher. Nur in einem wahrhaft gesunden Staate gedeiht gesunde Bildung.

Tieck Dichterleben
Fortunat
Blaubart } 69
gest. Kater
Märchen 62

Hettner, Hermann,

Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller

Braunschweig 1850